
الشعر سردًا
دراسة في نص المفضليات
محمود العشيري

الشعر سردًا

دراسة في نص المفضليات

تأليف
محمود العشيري



الشعر سردًا

محمود العشيري

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ١٧٥٣ ٨٣٢٥٢٢ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٨ ٣٣٧٥ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر هذا الكتاب عام ٢٠١٤.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٣.

المحتويات

- آثَر البحث الإشارة إلى قصائد المُفَضَّلِيَّات بالرمز: «مف» اختصارًا لكلمة مُفضليَّة، وللبيت بالرمز: «ب».
- ولما كانت المُفضليَّات هي مادة الدراسة جعل توثيق أبياتها في المتن؛ لئلا يثقل بها هوامش الدراسة.
- وعندما يخرُج إلى قصائد في دواوين أخرى فإنه يشير إليها بالرمز: «ق» اختصارًا لكلمة قصيدة.

مقدمة

يصدُر هذا الكتاب عن اهتمامٍ بدراسة البِنية الأدبيَّة، بجعلها موضوعًا جماليًّا؛ سعيًا نحو معرفة أكثر وعيًا بالممارسات الشعرية، وتحديدًا بالشعر العربي القديم الذي هو مقومٌ أساسٌ من مقومات الذات العربيَّة، ومكوِّن رئيسٌ من مكونات هويتها. ومن ثَم يهدف الكتاب إلى محاولةٍ أعمقَ للتعرف على مقومات الشعر العربي القديم بإعادة قراءته «نوعيًّا»، فنستكشف بعضَ معالم البناء السردي في القصيدة الجاهلية. وفي هذا يحاول الكتاب نقضَ انفراد مقولة «الغنائية» بالقصيدة العربيَّة القديمة، من خلال تحقيق مقولة أخرى هي مقولة «السَّرد»، التي يراها الكتاب جوهريَّة في القصيدة العربية القديمة في كثير من الأحيان، الأمر الذي يقودنا إلى زحزحة قيمتَي الثبات واليقين اللتين تجعلان من الشعر العربي القديم نوعًا صافيًا بإطلاق.

إن الشعر في الثقافة العربية القديمة نوع الأنواع، هو النوع الجامع لبذور الأنواع الأخرى التي نشأت أو كان يمكن لها أن تنشأ، ويضحي مرادفًا ضمنيًّا للأدب منطويًا على قيم سرديَّة، وغنائية، ودراميَّة، ورسائليَّة، وحجاجيَّة، وينفتح على التهديد، والمواعظ، المنافرات والمفاخرات، والمدح، والرثاء، والغزَل، التأمل ... وما إلى ذلك وغيره كثير. ليبقى الشعر القديم في النهاية أكبر من أن تستبد بتصنيفه مقولةٌ نوعيَّة واحدة.

ومن هنا يعيد هذا الكتاب قراءة الشعر الجاهلي مُمَثَّلًا في «المَفَضَّلِيات» من خلال بعض ما تطرحه النظريات السرديَّة الحديثة؛ لإعادة التعَرُّف على السمة النوعيَّة للشعر العربي القديم؛ الجاهلي تحديدًا، ولإعادة التعرُّف على مقومات القصيدة العربية عبر مباشرة بِنْيتها في ذاتها، لإعادة بناء تاريخ الأدب؛ حيث التأريخ الحقيقي للأدب هو التأريخ لأسلوبيته، بالإضافة إلى أننا لا يمكن أن نصف التطور الأدبي — على نحو حقيقي — إلا في مستوى البنى.

ولا تؤخذ مقومات البناء السردي هنا منفصلةً أو متجاورة؛ إذ تتفاعل في النهاية بشكل حَيٍّ خَلاق يحفظ على العمل وحدته وهويته، فوحدة العمل كما يقول الشكلانيون: «ليست كيانًا تناظريًّا مغلقًا؛ بل تكامل ديناميٌّ له جريانه الخاص، ولا ترتبط عناصره فيما بينها بعلامة تساوٍ أو إضافة، وإنما بعلامة الترابط والتكامل الديناميَّة.[١]

ويأتي الكتاب في مقدمةٍ، وتمهيدٍ، وبابين، يشتمل كل منهما على ثلاثة فصول، ثم خاتمة.

يقوم الباب الأوَّل على بحث علاقة الشعر من حيث هو سرد بالحياة، وهذا من خلال فصولٍ ثلاثة؛ الأول: وعنوانه «الشعر وسرد الواقع»، ويأتي على أربعة مباحث: الأول يُعنى بالنظر إلى القصيدة الجاهلية بوصفها علامة مستقلة، وتعمل في ذات اللحظة بوصفها علامة توصيليَّة. ويُعنى الثاني ببحث العلاقة بين الشعر وسرد التأريخ؛ فإذا كانت المسرودات التأريخيَّة قد تبدو مختلفة كلية عن المسرودات التخييليَّة، فثمة تقارب بينهما في بعض الوجوه، وبخاصَّة عندما يكون مدار القصيدة على تدوين الواقعة؛ فيسجِّل الشعرُ الأحداث كما يسجِّل النَّزَعات والآمال والقيم. ويُعنى المبحث الثالث بهذا الشكل الرسائلي الذي تأخذه بعض القصائد أو بعض أجزائها، فتعتمد القصيدة الترسُّلَ نمطًا من أنماط الحَكي. أما المبحث الرابع فيدور على النظر للقصيدة بوصفها فعلًا إنجازيًّا، مستفيدًا مما طرحه «جين أوستن» في نظرية الأفعال الكلاميَّة؛ حيث كانت حدود الاعتقاد تتوقف عند عَدِّ التكلم بشيء ما هو دائمًا ليس إلا إثبات الشيء وتقريره، والإسناد إليه، بالمعنى النحوي والمنطقي لمفهوم الإسناد، ولكن مع نظرية «الأفعال الكلاميَّة» أصبحنا نلتفت إلى أن التكلم بشيء ما قد يعني فعله وإنجازه، وبعبارةٍ أخرى: أن قولَ شيء ما هو إنجازه. وعلى هذا النحو يري الكتاب في بعض القصائد أنها قصائد أنشأت «فعلًا» أو عملت على إنجازه عند التلفظ بها، على الأقل في سياق تداولها الأول، و«الفعل» هنا ليس من قبيل المجاز أو النتائج المرجوَّة وإنما هو «الحدث» أو «النشاط» الذي أنجزته القصيدة بالتلفظ بها في واقع التواصل.

أما الفصل الثاني فيدرس الأسطورة في الشعر من حيث هي سَرْد يعتمده الشعر كما يعتمد صور الواقع الحياتي، ويأتي في ثلاثة مباحث؛ يربط الأوَّل بين مفاهيم السرد

---

[١] يوري تينيانوف، مفهوم البناء، مقال ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، تحرير: تزفيتان تودروف، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الناشر: الشركة المغربيَّة للناشرين المتحدثين، مؤسسة الأبحاث العربيَّة، بيروت، ط١، ١٩٨٢م، ص٧٧.

والأسطورة والسيناريو؛ حيث يعيننا المفهوم الأخير على التقاط الجُمَل الهدف في النصوص الشعرية، التي تؤدي بنا إلى التقاط الحكاية التي تقدمها الأسطورة، ويمنحنا القدرة على توليد توقُّعات الأحداث.

أما المبحث الثاني فيتتبَّع مشاهد الثور الوَحشي في المفضليات بما هي سرد مُطَّرِد الأبعاد، ترويه القصائد بهيكل شبه ثابت المعالم. وهي بَعْدُ مشاهد لها رصيدها الواقعي الحياتي الذي لا تُخطئه العين، ولها أيضًا أبعاد أسطوريَّة بما تكتنزه مكوناتها من أبعاد طقوسيَّة شعائريَّة. ويبين كذلك عن اطِّراد سيناريو مُعَيَّن بشكل يجعل غياب بعض وحداته دليلَ حضور. ويتتبَّع الكتاب الأبعاد الأسطوريَّة الطقوسيَّة للثور في حضارات الشرق القديم، بما يجعل منه كِيانًا متميزًا للشعراء يتخفَّى وراءه مغزًى كلي؛ كلٌّ بحسب صياغته. وكما توقف الكتاب عند الثور الوحشي توقف في المبحث الثالث عند الحمار الوحشي، غير أنه نظر إليه بوصفه أسطورة للحياة اليوميَّة يصنعها الناس ويعيشونها بقطع النظر عن جذور طقوسيَّة أو شعائريَّة، إنه أسطورة خلقها الشعراء ويتولون سردها، وإذا كانت البحوث تجري على تتبع ما هو مُتَفَرِّد وخاص، فإن القاسم المشترك الأعلى بين الشعراء والتعاور على منبع واحد يظل مثارًا للعديد من الأسئلة.

ويدرس الفصل الثالث الخبر المرافق للقصيدة من حيث هو سرد نثري موازٍ لسردٍ شعري، في محاولة لتحرير العلاقة السرديَّة بينهما؛ إذ كثيرًا ما تصوغ مثل هذه الأخبار غرض القصيدة أو مناسبتها بما يجور على معانيها المحتملة ويحد من إيراقها.

أما الباب الثاني فيدرس الشعر من حيث هو تمثيل سردي؛ فيستكشف الفصل الأوَّل عمل مقولتَي الزمانيَّة والسببيَّة في النصوص، وكيف تتشكَّل سَرْديًّا في ضوئهما؛ كأن يَدْرُس مثلًا تلك العلاقة القائمة بين زمن القصة وزمن الحكاية، وبخاصة من زاوية الترتيب، حيث المفارقات الزمنيَّة وقضايا المدى والسعة.

أما الفصل الثاني فيتتبع الطابع التمثيلي الرمزي (الأليجوري) الذي تأخذه بعض الشخصيات التي يَسْرُد عنها الشعر، ودلالاتها السرديَّة، وما يتأسس حولها من قيم سرديَّة مخصوصة. ويأخذ الكتاب اسم «سلمى» مثالًا، فيتتبع السرد؛ دلالاته وسياقاته السرديَّة. ويأتي الفصل في مبحثين؛ الأول: «الاسم وتنميط الشخصية»، والآخر عنوانه: «دلالة الشخصيَّة وخصوصيَّة النمط السردي».

أما الفصل الثالث والأخير فينصرف إلى محاولة تحديد نسبة السرد إلى مصدره، وبحث وجهات النظر المتجاورة معًا في السرد، متنافسةً أو متعارضةً في تبادلٍ جَدَلي، وهو

ما يمنحنا القدرة على متابعة شخصيات النص وتحديد رؤيتها للعالم وأُطُر سلوكها، ومن ثَم ينشغل المبحث الأول بتحديد مَنْ يتكلم داخل النص، وهذا من خلال المبحث الأوَّل: «القصيدة بين السرد الشخصي واللاشخصي»، وكذلك يبحث علاقة السارد بما يُضَمِّنه سرده من سرود تعود إلى آخرين، وهو ما يشكل المبحث الآخر: «التنوع الكلامي وتنافذ اللغات: تمثيل الكلام». ثم تأتي خاتمة توجز أهم ما توصل إليه الكتاب من أفكار.

تمهيد

(أ) الشعر والتراث والهويَّة السرديَّة

(١) إننا ونحن نتحدث عن الحداثة والابتكار والفن والتجديد لا ننقطع عن التراث مُمَثَّلًا هنا في الشعر الجاهلي، حتى ونحن ننظر لأحدث أشكال الكتابة الأدبيَّة، وأكثر حركات الفن تقدميَّة، وليس هذا اعتزازًا ساذجًا بركامٍ لا حياة فيه، أو تقديرًا تاريخيًّا فقط لِبُعْده الإنساني؛ إذ التراث لا يعني الانقطاع أو الانفصال؛ بل هو حضور الأب في الابن، حضور السلف في الخَلَف، حضور الماضي في الحاضر. إنه مقومٌ أساسٌ من مقومات الذات العربية، وعنصر رئيسٌ من عناصر وحدتها، هذا التراث ليس ثقافة الماضي، إنه تمام هذه الثقافة وكُلِّيتها؛ فليس للتراث ذلك البُعْد الماضوي المنقطع؛ فهو لا يفتأ يمارس ثِقل حضوره الضاغط على الوعي العربي في لحظته الحاضرة، واستشرافه المستقبلي. إن التراث عندنا إرفادٌ بإبداع حَيٍّ نشط يُمكن تفعيله في واقعنا بالعودة إلى أكثر لحظاته النسبيَّة ابتكارًا، فالتراث في الوعي العربي المعاصر «لا يعني فقط «حاصل الممكنات التي تحققت»؛ بل يعني كذلك «حاصل الممكنات التي لم تتحقق وكان يمكن لها أن تتحقق»، إنه لا يعني «ما كان»؛ بل أيضًا، ولربما بالدرجة الأولى، «ما كان ينبغي أن يكون».»[1]

وهنا يسائل الكتاب الهويَّة من باب السرد، أو بالأحرى، هو يَدْرُس السرد بما هو مكون من مكوناتها؛ بل هو إطار معرفي لتحديدها.

---

[1] د. محمد عابد الجابري، التراث ومشكل المنهج، مقال ضمن كتاب: المنهجيَّة في الأدب والعلوم الإنسانيَّة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩م، ص٧٥.

(٢) يطرح «بول ريكور» مفهوم «الهويَّة السردية»، ويعني به: تلك الهويَّة التي يكتسبها الإنسان من خلال وساطة «الوظيفة الحكائيَّة»، أي عبر إنتاجه لمختلف ضروب القَصِّ والسرد والحكاية وانفعاله بها.[٢] وهنا تُعَرَّف «الذاتيَّة» بأنها هي ذلك النوع من الهويَّة الذي لا يوجِدُه سوى التأليف السردي وَحده في حركيَّته؛ ومن ثَم فالذاتية ليست أحداثًا مفككة، ولا هي جوهريَّة لا تبديل فيها، أو ممتنعة على التطور. وعلى هذا النحو لن نتوقف عن إعادة تأويل الهويَّة السرديَّة التي تشكلنا في ضوء المرويات التي تقترحها علينا الثقافة التي نعيشها؛ إذ الحياة أصلًا هي حقل من الفعالية البنائيَّة، المستعارة من الفهم السردي الذي نحاول من خلاله أن نكتشف الهويَّة السردية التي تشكلنا.[٣]

ولَمَّا كان لكل ثقافة طرقها وأساليبها في السرد والرواية، وكان لكل جماعة تاريخيَّة أحداثها المؤسسة لهويتها الجماعيَّة التي تتم استعادتها التأويليَّة والحكائيَّة باستمرار، فإننا نستطيع الانصراف إلى الحَبكات التي تلقيناها في كل نماذج تراثنا. ونستطيع أن نُجرِّب مختلف الأدوار التي تتبناها الشخصيات الأثيرة في القصص العزيزة علينا. وبواسطة «هذه التحولات الخياليَّة لذاتنا» نحاول أن نحصل على «فهم ذاتي لأنفسنا». وهنا تصبح «الهوية السرديَّة» صورة الذات المتحركة، التي لا تتحقق إلا بالسرد، كما لا تصبح «الذات» هي «الأنا» المعطاة منذ البدء، الأنا النرجسيَّة في تشكلها؛ وإنما تصبح مُعطًى تُمليه رموز الثقافة، معطى تشكله مرويات تراثنا، ومن هنا فوحدتها ليست وحدة جوهرية أو ثابتة، وإنما هي وحدة سرديَّة.

وعلى هذا النحو فمعرفة الذات نمط من التأويل يجد في السرد — من بين ما يجد في إشارات ورموز أخرى — وساطتَه الأثيرة؛ إذ الذات لا تعرف ذاتها مباشرةً؛ بل تعرفها بطريقة غير مباشرة من خلال العلامات الثقافيَّة بجميع أنواعها، تلك التي يتم إنتاجها استنادًا إلى وساطات رمزيَّة تنتج دائمًا وأساسًا الفعلَ.

وتقوم الوساطة السردية — كما يقول «ريكور» — على التاريخ بقدر ما تقوم على الخيال، مُحَوِّلة قصَّة الحياة إلى قصة خياليَّة أو إلى خيال تاريخي يمكن مقارنته بسِيَر أولئك العظام الذين يتضافر بهم التاريخ والسرد؛ ومن ثَم فالهوية السردية مفهوم ينصهر

---

[٢] حسن بن حسن، النظرية التأويليَّة عند ريكور، نشر: ج. ج. تنسيفت، ط١، ١٩٩٢م، ص٢٦.

[٣] بول ريكور، الحياة بحثًا عن السرد، (مقال) ضمن كتاب: الوجود والزمان والسرد؛ فلسفة بول ريكور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط١، ١٩٩٩م، ص٥٤، ٥٥.

فيه السرد التاريخي والسرد الخيالي معًا في تجربة واحدة. إن حياة الناس، على سبيل المثال، تصبح أكثر معقوليَّة بكثير، حين يتم تأويلها في ضوء القصص التي يرويها الناس عنها، وتصبح «قصص الحياة» نفسها أكثر معقوليَّة حين يُطبِّقُ عليها الإنسان النماذجَ السرديَّة أو الحبكات المستمدَّة من السرود التاريخيَّة والخياليَّة.[٤]

ويحدثنا «ريكور» عن بعض حلقات سلسلة قصص تجربتنا اليوميَّة التي ربما لا نلتفت إليها، فخلاف القصص الفعليَّة ثمة «قصص لم تُرْوَ من قبل»، ومنها جلسات التحليل النفسي؛ حيث يُزَوِّدُ المريضُ المحللَ النفسي بشظايا متفرقة من القصص الحيَّة، والأحلام، والمشاهد الأوَّليَّة، والقصص المتباينة، وعلى المحلل أن يكوِّن من هذه الشظايا القصصيَّة سَرْدًا يمكن أن يكون أكثر احتمالًا، وأكثر معقوليَّة.

والتأويل السردي الذي تؤديه هنا نظرية التحليل النفسي يعني أن قصة الحياة تنشأ عن قصص لم يسبق لها أن رُويَت، وكانت مكبوتة تحت ثقل القصص الفعليَّة التي تتولى الذاتُ أمر العناية بها، وترى أنها تشكل «هويتها الشخصيَّة»؛ فالبحث عن الهوية الشخصيَّة هو الذي يضمن الاستمرار والتواصل بين القصَّة الممكنة أو الضمنيَّة والقصَّة الصريحة أو الفعليَّة التي نتظاهر بتحمل مسئوليتها.

وخلاف هذه «القصص التي لم تُرْوَ من قبل» هناك «القصَّة غير المرويَّة بصورة مقنعة»، كما في حالة الحاكم الذي يحاول أن يتفهم المدعى عليه، بحل لغة خيوط المؤامرات التي وقع في شراكها. وهذا الشخص المشتبه فيه، يمكن أن يقال عنه إنه «مشتبك في قصص تحدث له قبل أن تروى أيَّة قصة، ثم يبدو هذا الإيقاع والتورط وكأنه ما قبل تاريخ القصَّة المرويَّة، وهو البداية التي يختارها الراوي لها، وما قبل تاريخ القصَّة هو ما يربطها بكلٍّ أكثر اتساعًا ويعطيها خلفيتها، وتتكون هذه الخلفيَّة من التراكب الحَيِّ للقصص المعيشة جميعًا.[٥]

إن كل تعاملاتنا القرائيَّة مع الشعر، مع ما يطرحه من طوابع حكائيَّة أو قصصيَّة ليست مجرد متابعة لقصص تُروى، أو حكايات يتم تقديمها؛ وإنما هي تجارب للعيش في النصوص، تجارب للحياة في النص على نحوٍ مُتَخَيَّل. وكل قراءة هي إعادة إنتاج لـ «حكاية النص»، هي حوار جدلي خلَّاق بين ما يطرحه النص وما تقدمه موسوعة القارئ لفهم

---

[٤] بول ريكور، الهوية السرديَّة، (مقال)، السابق، ص٢٥١، ٢٥٢.

[٥] بول ريكور، الحياة بحثًا عن السرد، ص٥١، ٥٢.

حبكة النص وعلاقات الشخوص ونظام الأحداث وعلاقاتها. بعبارة أخرى: محاولة لإنتاج عالمٍ سَرديٍّ موازٍ.

ويأتي الشعر العربي القديم ليكون هو النَّصَّ الأوَّل الذي راكم فيه العرب تصوراتهم عن الحياة والمجتمع والقبيلة والفرد، والطبيعة، والمعارف، والقيم. غير منحاز في ذلك إلى طبقةٍ دون أخرى. لقد تجلَّى فيه السائد كما تجلى المهمش، فكان بحق ممثلًا للحياة العربية؛ لقد ظهر فيه الشعراء الفرسان، وذوو الحظوة والأمراء كما ظهر فيه أيضًا المعدمون والفقراء والعبيد والصعاليك والنساء، ظهر فيه الأعلام المشهورون كما ظهر المُجَهَّلون. قَدَّم شعراءَ وَثَنيِّين ونصارى كما قَدَّم المُتَحَنِّفِين. كل هذا رواه العرب وحفظوه وعاشوا به. ومن هنا فعندما يقدم الشعر العربي سرده فإنه يقدم مُجمل أبعاد الذات العربيَّة وبنياتها الذهنيَّة والفكريَّة، إنه يقدم جانبًا من الهوية السردية للذات العربيَّة.

(٣) وتشكيل تراثٍ ما يعتمد — كما يقول بول ريكور — على عاملين؛ هما: المُبْتَكَر annovation، والراسِب sedimentation، ويُعْزَى للراسب تلك النماذج التي تشكل أنماطَ بناء الحبكة، والتي تسمح لنا أن ننظم تاريخ الأنواع الأدبيَّة. وفي هذا لا نغفل حقيقة كون هذه النماذج لا تشكِّل ماهياتٍ أبديَّة ثابتة؛ بل إنها تنبع من تاريخ مترسب طُمِسَ تكوينه من قَبْل. ولا يُسْتنفَدُ تحديدُ هويَّة عمل ما باستنفاد النماذج التي ترسبت قبله؛ بل لا بد من الاعتداد بدور ظاهرة الابتكار أيضًا في تحديد هذه الهويَّة. إن كل تجربة سابقة شكلت راسبًا ما للنماذج السرديَّة كانت عند لحظةٍ نابعةً من ابتكارٍ، وقدَّمَت دليلًا هاديًا لتجريبٍ آخر في الميدان السردي. ولا يعني هذا جمود الراسب؛ فالقوانين التي تشكل نوعًا من القواعد التي تتحكم في تأليف الأعمال الجديدة تتجدد بدورها، ويبقى المجال مع الابتكار متسعًا للتجديد، ولكن الابتكار أيضًا ليس عملية منفلتة؛ إذ يظل الابتكار سلوكًا تحكمه القواعد، فهو يرتبط بطريقة أو بأخرى بالنماذج التي يوفرها التراث.[٦] وعلى هذا النحو يظل كل ابتكار مشدودًا إلى الراسب، ويظل الراسب فَعَّالًا دائمًا إزاء كل تجديد، ويظل أيضًا الانحراف إمكانًا ضمنيًّا في العلاقة.

ومن ثَم لا يمكننا الحديث عن السرديات العربيَّة المعاصرة دونما محاولات تتوفر على دراسة أشكال السرد العربي القديم، نثرًا كان أم شعرًا، ذلك أن المبتكر والجديد لا يتم

[٦] بول ريكور، السابق، ص٤٥.

وفق ألمعيَّة إبداعيَّة منقطعة عن الجذور، عن الماضي، أو مُرتميةً تمامًا في حضن الثقافات الأخرى.

(ب) قِدَم مشكلة الأنواع الأدبيَّة وأصالتها النقدية

(١) تظل مشكلة الأنواع إحدى أقدم مشكلات الشعرية وأوسعها جَدَلًا؛ إذ يعاودنا الحديث دومًا عن الأنواع بدءًا من «أرسطو» Aristote ومرورًا في العصر الحديث بـ «نورثروب فراي» Northrop Frye، و«فيليب لوجون» Philippe Lejeune و«روبرت شولز» Robert Scholes، و«هيلين سيكسُوس» Helene Cixous و«تزفيتان تودروف» Tzvetan Todorov و«جيرار جنيت» Gérard Genette، وعشرات غيرهم. ولا يفتأ الموضوع يُطْرَح من جديد مع معظم النصوص الإبداعيَّة المجاوزة التي لا تعبأ كثيرًا بالتقاليد الموروثة أو النظام السائد، وإنما تبحث عن أدائيات جديدة، وبخاصَّة عندما تُسْتَثْمر خصائص أنواع أخرى.

والاهتمام بمسألة النوع نابع من الأهمية التي تأخذها مسألة النوع في إضاءة التطور الداخلي للأدب؛ فكل تاريخ للظواهر الأدبيَّة لا يمكن له أنْ يُدَون بعيدًا عن مسألة النوع الأدبي. هذا فضلًا عن أن «النوع الأدبي محكومٌ في نشأته وتطوره بوضع تاريخي اجتماعي محدد، ومحكوم في طبيعته وطاقاته ووظيفته بالوفاء بحاجات اجتماعيَّة معينة يحددها ذلك الوضع التاريخي الذي أثمر هذا النوع».[٧] هذا فضلًا عن أن كل مرحلة من مراحل المجتمع تتجَسد علاقتها بالعالم عبر فنون مخصوصة وأنواع أدبيَّة بعينها، كل منها قادر على استيعاب ثقافة المجتمع في هذه الفترة، ونظامه الاجتماعي وأُفُقه الجمالي.

وينشأ النوع، كما عند باختين، من طبيعة التوجه المزدوج للعمل — بل لكل تلفظ — نحو موضوعه، ونحو مُحَاورٍ بعينه، وهذان المقومان عنده هما معيار افتراق الأنواع وتمايزها. يقول: «إن الكينونة الفنيَّة، من أي نمطٍ كانت، أي من أي نوع، متصلةٌ بالواقع استنادًا إلى شرطٍ مزدوج، وتُحَدِّد مُتَعيِّنات هذا التوجه المزدوج نمطَ هذه الكينونة، أي نوعها.

---

[٧] د. عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٧م، ص١٧٣، ١٧٤.

إن العمل يتوجه أولًا إلى مستمعيه ومتلقيه، وإلى مجموعةٍ من الشروط المُحَدَّدة الخاصَّة بالأداء والفهم. كما أن العمل يتوجه ثانيةً إلى الحياة، من الداخل، عبر محتواه الموضوعاتي Thematic،[٨*] إن كل نوع يوجه نفسه «موضوعاتيًّا»، بطريقته الخاصَّة، وإلى الحياة وأحداثها ومشكلاتها ...».[٩] وهو تصور، كما يقول تودروف، يقوم على العلاقة بين العمل والعالم؛ فاستنادًا إلى العالم غير المحدود وما حُبِي من خصائص وسمات لا حصر لها، يقوم النوع بعمليَّة انتخاب لبعض هذه السمات، ممزِّقًا وجود هذه السلسلة غير المحدودة من الخصائص لينشئ نموذجًا خاصًّا للعالم؛ ومن ثَم فالنوع إذن يشكل «نظامًا مُنَمْذجًا يقترح صورة شبيهة بالعالم»،[١٠] وعلى هذا النحو يصبح «لكل نوع منهجه، وطرائقه لرؤية الواقع وفهمه، وهذا المنهج، وهذه الطرائق هي صيغته الحَصْريَّة، وعلى الفنان أن يتعلم كيف يرى الواقع بعيون النوع».[١١]

(٢) والعلاقة بين النص والنوع علاقة جدليَّة ومبنيَّة أيضًا بالتراتب؛ فالنصوص تنشئ معًا أنواعًا، يُنْظَر إليها على أنها «ضرورات نظاميَّة تُلْزِم الكاتب من جهة، وكذلك يَلْزَمها الكاتب بدوره».[١٢] وكما هو الأمر على هذه العلاقة الجدليَّة إبداعيًّا، فالأمر ذاته عند دراسته، يقول تودروف: «إن كل دراسة أدبيَّة لا بد أن تسير في حركة مزدوجة: من العمل المعين إلى الأدب في عمومه (أو النوع)، ومن الأدب في عمومه (أو النوع) إلى العمل المعين، ولا بد أن نعطي لهذه الحركة — أو تلك — الحق مؤقتًا في أن تشير إلى الاختلافات والتشابهات؛ فهذه عمليَّة مشروعة تمامًا؛ بل إن من طبيعة اللغة أن تتحرك في إطار من التجريد، وفي إطارٍ من «النوعيَّة» Generic.[١٣]

---

[٨] *استبدل الكتاب الترجمة «الموضوعاتي» بالتعريب: «الثيمي».

[٩] تزفيتان تودروف، باختين؛ المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، سلسة آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦م، ص١٨٨.

[١٠] تزفيتان تودروف، السابق، ص١٨٩.

[١١] السابق، نفسه.

[١٢] رينيه وليك، أوستن وآرن، نظرية الأدب، تعريب: د. عادل سلامة، دار المريخ للنشر، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م، ص٣١٣.

[١٣] تزفيتان تودروف، الأنواع الأدبية، (مقال) ضمن كتاب: القصة، الرواية، المؤلف؛ دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم: د. خيري دومة، مراجعة: ا. د. سيد البحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٧م، ص٤٣.

ومقولة النوع ليست مقولة ثابتة مطلقة؛ إذ تمثل «الأنواع فصائل مفتوحة، وكل عمل جديد يُبَدِّلُ النوع، من خلال الإضافة إليه أو التناقض معه، أو [مع] العناصر المتغيرة».[١٤] كما يرتبط النوع الواحد بسائر الأنواع الأخرى المرافقة له أو المحيطة به. يقول تودروف: «تشكل [الأنواع][١٥*] داخل كل مرحلة نسقًا، إنها لا يمكن أن تُعْرَف إلا في العلاقات المتبادلة فيما بينها، فلن يعود ثمة نوع — «تراجيديا» [مثلًا] — وحيدٌ: سَيُعاد تعريف التراجيديا في كل لحظة من التاريخ الأدبي بارتباطٍ مع الأنواع الأخرى المتعايشة».[١٦]

(ج) حول غنائية الشعر العربي القديم

(١) ساد الأدب ودراسته في جل الأوقات اعتقادٌ جازم بكون القصيدة العربية القديمة والحديثة في شكلها الموروث قصيدة غنائية بامتياز. يرتبط بهذا الاعتقاد تصورٌ آخر مفاده الإيمان المطلق بصفاء الأنواع واستقلالها، بما أفضى إلى ضرورة الاستسلام البَدَهي بضرورة اندراج كل نص في نوعٍ بعينه من الأنواع المعروفة بما يَئُول إلى مَظْهرٍ من التطابق التام بين النص وتقاليد النوع.

وظل الإيمان بصفاء الأنواع أو نقائها مُكَرِّسًا لوضعٍ يمتنع فيه على الوعي النقدي الاعتقاد في المبدأ الجمالي الذي يزحزح العلاقة بين الأنواع الأدبيَّة، فَتُهْدَر طاقة النصوص الساعية نحو التجديد والاختلاف، وتعود النصوص من الإنتاج الأدبي ليتم تشذيبُها وتهذيبها، ورَد المختلف إلى المؤتلف، أو رَد الجديد إلى المألوف والمعتاد.

ورؤيتنا المعاصرة لمسألة الأنواع رؤية تقتفي، منذ مطالع النهضة، التصنيف الأوربي للأنواع، والذي يعود غالبًا إلى أرسطو في تفرقته بين الشعر المسرحي والملحمي والغنائي؛ فـ «الغنائي» في الشعر اليوناني القديم — في تعريف مجدي وهبة وكامل المهندس: «صفة تطلق على ذلك الشعر الذي يُنْظَم بقصد التغنِّي به في موضوعات المديح أو الرواية أو السرد القصصي على أوتار القيثارة القديمة المسماة باللِّيرا» Lyra.[١٧]

---

[١٤] رالف كوهين، التاريخ والنوع، ضمن كتاب: القصة، الرواية، المؤلف، ص٢٦.

[١٥] *استبدلنا كلمة «النوع» بكلمة «جنس» و«الأنواع» بـ «الأجناس» وهذا على طول الاقتباسات.

[١٦] تزفيتان تودروف، الأجناس الأدبيَّة، ترجمة: جواد الرامي، مجلة نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدَّة، العدد٤، صفر ١٤١٩هـ/١٩٩٨م، ص٥١.

[١٧] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربيَّة في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م، ص٢٦٧.

ويبدو الوصف «غنائي» في الآداب الحديثة أيضًا لا ينفصل جذره عن البُعْد القديم في الحضارة اليونانيَّة، سواء في صلته بالغناء؛ بانقطاعه عن هذا الدور مع الاحتفاظ ببعض المقومات الشكلية والموضوعيَّة، أو في صلته بالملحمة والمسرحيَّة وعبر تمايزه عنهما، بوصفه تعبيرًا عن انفعالات ذاتيَّة. فـ «الغنائي» «في الآداب الحديثة: صفة لشعر لا يُتَغَنَّى به موسيقيًّا، وإنما يحتفظ بشكل القصائد الغنائيَّة اليونانيَّة القديمة وببعض موضوعاتها؛ فهو شعر يعبر عن انفعالات الشاعر لما يؤثر في نفسه من أحداث، خلافًا للملحمة التي يَرْوي فيها الشاعر روايةً أو سردًا بُطوليًّا يُهِمُّ جميع أفراد المجتمع الذي ينتمي إليه، وعلى عكس الشعر المسرحي الذي يقدم فيه الشاعر روايته بوساطة ممثلين وحوار وإيماء ومناظر منقوشة في كثيرٍ من الأحيان على خشبة المسرح. وقد يكون هذا الانفعال الذي يعبر عنه الشاعر في الشعر الغنائي فرديًّا ذاتيًّا بَحْتًا؛ كالحُبِّ، وقد يكون جَماعيًّا (على نحو ما كان في الشعر اليوناني القديم) مثل تمجيد الأبطال أو الاحتفال بالنصر».[١٨]

ومدار «الغنائية» Lyricism على هذا النحو على «ذاتيَّة الشاعر»، فتكون هي النزعة التي «تدفع الشاعر إلى التعبير عن انفعالاته بطريقة أخَّاذة تستميل النفوس من حيث الفكرة التي تخاطب العقل، والشعور الذي يناجي القلب، وموسيقى الشعر التي تتردد في الأذن، والصورة الشعريَّة التي تَمْثُل في الخيال».[١٩]

استقر التصنيف النقدي على تقسيمه الأنواع للدرامي والملحمي والغنائي، وما كان من محاولات كانت خُطى على طريق استكشاف «مقولات» ما تحت هذه الأنواع؛ فيقترح «ديوميد»[٢٠] في القرن الرابع تصنيفًا يميز فيه بين الغنائي والدرامي والملحمي من خلال مقابلة هذه الأنواع بالصوت المهيمن على العمل؛ فما هو غنائي تمثله الأعمال التي يتحدث فيها المؤلف وحده، وما هو دارمي تمثله الأعمال التي تتحدَّث فيها الشخصيات وحدها، وما هو ملحمي تمثله الأعمال التي يملك فيها المؤلف والشخصيات معًا الحق في الكلام.

---

[١٨] السابق، نفسه.

[١٩] نفسه.

[٢٠] انظر في هذه الاقتراحات: تزفيتان تودروف، الأجناس الأدبيَّة، ص٥٦–٥٨.

وكذلك يؤكد «جوته» أن ليس ثمة غير ثلاثة أشكال طبيعيَّة شَرْعيَّة رسميَّة للشعر:

- ذلك الذي يحكي بوضوح (الشعر الملحمي).
- الشكل ذو الانفعال المتعالي (الشعر الغنائي).
- ذلك المنشغل بالذاتي (الشعر الدرامي).

ومن هنا يستكشف «تودروف» عمق هذه الأجناس من خلال الضمائر؛ حيث يقترن الضمير «هو» بالملحمة، ويرتطب الضمير «أنا» بالشعر الغنائي، في حين يقترن «أنت» بالدراما. أما «إميل ستايجر» فيعطي تفسيرًا زمنيًّا للأجناس، فيربط الغنائي بالحاضر، والملحمي بالماضي، والدرامي بالمستقبل.

ويختزل تودروف هذه التصنيفات الكبرى في الجدول التالي:

	ديوميد	جوته		إميل ستايجر
غنائي	يتحدث المؤلف وحده	الشكل ذو الانفعال المتعالي	أنا	الحاضر
ملحمي	يملك المؤلف والشخصيات حق الكلام	الشكل الذي يحكي بوضوح	هو	الماضي
درامي	تتحدث الشخصيات وحدها	الشكل المنشغل بالذاتي	أنت	المستقبل

وفي تصور آخر يقترح «رينيه وليك» خروجًا على حيز التقسيم اليوناني القديم؛ ملحمة، دراما، شعر غنائي، والجدل العريض حولها، وفي ضوء اشتباك الأنواع وتعددها بشكل مفرط في العصر الحديث؛ يقترح، نزولًا بالأنواع إلى أساس أدبي مشترك، أن تكون الأنواع هي: السرد، الحوار، الغناء.[٢١]

(٢) وغير خافٍ ارتباط وَسْم الشعر العربي القديم بالغنائية بالمنجز النقدي الغربي في نظريته عن الأجناس الأدبيَّة، ومهما قِيل عن ارتباط الشعر العربي القديم بالغناء، وقام الدليل على ثرائه النغمي فإن هذا الارتباط التأثيلي يعود أيضًا إلى النظرية الغربيَّة في مفهومها عن «الشعر الغنائي»،[٢٢]* نعم قد يرتبط الغناء بالشعر، ولكن الشعر مطلقًا لم

[٢١] رينيه وليك وأوستن وآرن، نظرية الأدب، ص٣١٧.

[٢٢] *يختلف كثيرًا وصف «الغناء» الذي وصف به الشعر العربي القديم عن «الغناء» صفةً للشعر اليوناني والروماني؛ إذ إنه مع الشعر العربي أقرب إلى الوصف المجازي، أما مع اليوناني والروماني فهو لُبُّ

يتوقف عند حدود الغناء، ويرتهن وجوده به، على نحو ما كان الشعر الغنائي اليوناني والروماني.

ولم يكن وصف الشعر العربي بـ «الغنائية» من عَمَل النقد العربي القديم، فقد كانت تصنيفات الشعر عندهم حسب طبقات الشعراء، ثم حسب القَدَامة والحداثة، والأغراض الشعرية، والأساليب الشعرية أيضًا»[٢٣] وكانت مسألة الأغراض هي ما استقطب جل اهتمامهم.

لقد وقع التنظير النقدي العربي الحديث في أسر مقولة النوع وفق التقسيم الأوروبي، ووجدنا أنفسنا نحدد مظاهر تحقق هذه المقولة في النصوص باعتقادٍ مُفْرِط بصفاء الأنواع ونقائها، ورُحنا نتابع التنظير الأوروبي في ظل غيابٍ حقيقي للوعي بإطار هذا التقسيم وظروفه الأدبيَّة نفسها؛ إذ كان التصنيف بالملحمي والدرامي — كما يرى د. محمد بنيس — هو التصنيف الذي حدد به الأوروبيون أصولهم الشعرية منذ اليونان في النص والنظرية على السواء، وكان الملحمي والدرامي هما المصدرين الأساسيَّين لكل تصنيف وتعيين يَمَس الأنواع الكبرى، ولم يكن ذلك حال الغنائيَّة. يقول: «إنها مصطلح أوروبي، تأكيدًا، ولكنها في الوقت ذاته، تعيينٌ لما لا ينضبط في إحدى الخانتين المهيمِنَتين؛ الشعر الملحمي والشعر الدرامي. إن الغنائيَّة تعيين بالسلب لكل نَصٍّ استعصى على الانضباط في الجنسين الشعريَّين الأوروبيَّين بامتياز؛ بل إن سيادته، وليس مجرد الإشارة إليه، في الخطاب النقدي والتصنيف

الشعر وحقيقته؛ إذ نُظِمَ ذلك الشعر أساسًا بقصد التَّغَنِّي به على أوتار القيثارة القديمة المسَمَّاة باللِّيرا. و«الغناء» مع الشعر العربي القديم وَصفٌ مرادف لـ «الإنشاد»، والإنشاد: رفع الصوت بالشعر. فـ «أنشد الشعر: قرأه رافعًا به صوته» (الوسيط، مادة «نشد»).

يقول أ. علي الجندي: «والأصلُ في الشعر أن يُلقى إلقاء، وإن شئت فقل: يُنْشد إنشادًا؛ لأنه غناء، أو بسببٍ من الغناء! وكثيرًا ما يوصف بأنه: سجع الحمامة، وتغريد البلبل، وصدح العَنْدليب، وشَدْو الهَزار، ورنين الوتر، ووَسْوسة الحُليِّ ... وكما أن الشعر غناء، كذلك الشاعر مغنٍ، أو شبيه بالمغَنِّي، وقد كان اليونان والرومان يقولون: غَنى، لمن ينظم أو يقول شعرًا» (على الجندي: الشعراء وإنشاد الشعر، دار المعارف، ط٢، ص٢٢).

ولا يخفى هذا التردد في الجزم بربط الشعر العربي بالغناء كما هو الحال في الشعر الأوروبي، على الرغم من أنه في ذات اللحظة يتخذ قرينة للقول بصلته بالغناء.

[٢٣] د. محمد بنِّيس، الشعر العربي الحديث؛ بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠١م، ٤/ ٣٢.

[النوعي] متصلة بانتشار نص شعري كانت له صفة الهامشي».[24] وهو نفسه ما قال به «رينيه وليك» الذي يقرر أنه منذ أرسطو وحتى القرنين السابع عشر والثامن عشر كانت التقدمة لكل من الملحمة والمسرحيَّة، أو للملحمة والمأساة إن رُمْنا الدِّقة، وعلى الدوام كان يُنْظَر إليهما بوصفهما نوعين سامِيَيْن متنافسين بالنظر للشعر الغنائي، الذي كان دونهما على سلم الأنواع.[25]

ويدافع «وليك» عن خصوصية كل ثقافة فيما يتصل بأنواعها الأدبيَّة؛ بحيث لا يَفْرِض النموذج الأوروبي القديم سطوته على تصنيف المنجز الأدبي للثقافات والشعوب الأخرى: «علينا ألا نحصر شُقَّة علم [الأنواع] الأدبية في دراسة تقليد أو مبدأ واحد ... إذ لكل ثقافة [أنواعها] الأدبيَّة؛ الصينيَّة والعربيَّة والأيرلنديَّة، وهناك أنواع بدائيَّة شفاهيَّة، وقد زخر الأدب الوسيط بالأنواع. وليس علينا أن ندافع عن الطبيعة «الأمثل» للأنواع الإغريقيَّة-الرومانيَّة. كما إننا لسنا ملزمين بالدفاع عن مبدأ نقاء الجنس، في شكله الإغريقي-الروماني، ذلك المبدأ الذي يرتكز على نوع واحد من الأسس الجماليَّة.»[26]

لقد عُرِّفت القصيدة الغنائية الأوروبيَّة بالنظر إلى الدِّراميَّة والملحميَّة في حقبتها التاريخيَّة المتقدمة، اليونانية والرومانيَّة، وسَرَى هذا التصنيف الأدبي. ونحن على هذا النحو إنما نُعَرِّف القصيدة العربيَّة بالنظر إلى ثقافات مغايرة تمامًا، وفي حقب تاريخيَّة أخرى. صحيح أن وصف القصيدة العربية المعاصرة بالغنائية، وعلى الخصوص في ظل الدراما والملحمة؛ قد يكون هو الأوفق والأكثر تجانسًا مع واقع الأنواع، ولكن في إطار الشعر العربي القديم تغيب مسوغات هذا التصنيف؛ حيث الشعر هو هذا الشعر فقط بما ينطوي عليه من قيم سرديَّة، ورسائليَّة، وحجاجيَّة، ودراميَّة، وغنائيَّة أيضًا بالمفهوم الذاتي الانفعالي. يظل الشعر هو الشعر في انفتاحه على الحِكَم، والمواعظ، والمنافرات، والتهديدات، والتنديد، والرسائل، والمفاخرات، والمدح، والهجاء، والرثاء، والغزَل، ليضحي الشعر هو النوع الجامع لبذور أنواع كثيرة في ثقافات أخرى مختلفة، أو بعبارة أخرى لتتحقق سائر الأنواع ضمنيًّا عبرَه، ليضحي الشعر مرادفًا ضمنيًّا للأدب في الثقافة العربيَّة. لقد حفل الشعر في القصيدة العربية عبر تحقُّقاتها المختلفة بقيم فنية مختلفة، وبقي العَروض

[24] د. محمد بنِّيس، السابق، ٤ / ٤٤.

[25] انظر: رينيه وليك وأوستن وآرن، نظرية الأدب، ص٣١٨–٣٢٠.

[26] السابق، ص٣٢٥،٣٢٦.

(بما هو قيم وزنية وقافَويَّة) حائلًا دون انسرابه إلى أنواع أدبية أخرى؛ حيث لم يكن الإيقاع عنصرًا مضافًا إلى القصيدة، أو مجرد مزاوجة بين النظام اللغوي والنظام الإيقاعي، وإنما هو تلاحم وتفاعل يُبَلْور في النهاية الحَدَث الشعري الذي هو القصيدة.

لم يكن لدي الجاهليين جنس أدبي يمثل سَرْدهم. لديهم بعض الأخبار، لكنها لم تأخذ طابع الفن، ليس لديهم قصة أو رواية أو كتابة تاريخيَّة، أو سيرة شعبيَّة، ومن ثم أتى سردهم كُله أو جُلُّه في شعرهم، وكان الشعر عندهم نوع الأنواع.

لقد كان الشعر عند العرب، كما يقول ابن سَلَّام: «ديوانَ علمهم ومُنْتهى حُكْمهم».[٢٧] وهو ما عَبَّر عنه عمرُ بن الخطاب — رضي الله عنه — قبل ذلك بقوله: «كان الشعرُ عِلمَ قوم لم يكن لهم علمٌ أَصَحُّ منه».[٢٨] ومقولتا عمر بن الخطاب وابن سَلَّام تِقفان عند الشعر — عند العرب — بوصفه علمهم وحُكْمَهم، والحكم والحكمة سواء،[٢٩] غير أن مقولة عمر بن الخطاب تقف عند التأكيد على صِحَّة هذا العلم والتثبُّت منه، ولعلها تدور على وجه الخصوص في فلك روايته وتدوينه والتثبت منه؛ بينما تتوقف مقولة ابن سلَّام عند الجمع والتسجيل؛ إذ الديوان في المعاجم: مجتمع الصُّحف، والدفتر الذي يكتب فيه أسماء الجيش وأهل العطاء. وهو فارسي مُعَرَّب[٣٠] ولعله من العجب أن يكون هذا قَدَر الشعر مع الوصف والتصنيف منذ هذا العهد المبكر؛ فيوصف الشعر بما هو مُعَرَّب، وكأن محاولة محاصرة هذا الفن الآبق تحتاج إلى «لغة جديدة» للإحاطة بصفته.

لقد عَدَلت مقولة ابن سَلَّام عن لفظة «الكتاب» مثلًا، المفردة الأصيلة، على ما فيها من دلالة الاستيعاب إلى لفظة «الدفتر» الذي ترشِّحُ دلالته، إضافةً إلى دلالة التسجيل والتأريخ، إلى دلالة ملاحقة الأحوال وتتبُّعها، ليظل الرصد والتسجيل فعلًا حاضرًا ملازمًا لـ «الآن»، ملازمًا لـ «اللحظة» في كل تجدداتها. والشعر حينئذٍ فيه أيضًا قيمة «الصدق»، الذي هو مبدأ متوافق مع قانون العمل الداخلي، فيضحي صدقًا أخلاقيًّا مع الجُنْد وأهل العطاء، وصِدْقًا فنيًّا طِبقًا لتقاليد النوع.

---

[٢٧] ابن سَلام الجُمَحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، ط٢، ١/ ٢٤.

[٢٨] السابق، نفسه.

[٢٩] مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دراسة وتحقيق: على شِيري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م، مادة «حكم».

[٣٠] ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، مصر، مادة «دون».

ويبقى في جميع الأحوال أن أوَّل ما يستفاد من هاتين المقولتين هو عَدُّ الشعر «نَصَّ الثقافة العربية العريض»، والذي كان مُحصلة تفاعل جَدَلي بين تشكيلهم له، وتشكيله لهم؛ فالعلم والحكمة تصنعان البشر والأجيال كما صنعتها، وهو أيضًا النص الذي تماهت فيه الذات العربيَّة؛ فرديَّة وجماعيَّة، وتفاعلت مع العالم، يقول هيدجر: «إن ما يستهوينا في لقية متحفيَّة، ليس كونها منتمية إلى الماضي؛ بل كونها مُضَمَّخة بالوجود في العالم.»[٣١]

مقولة: «الشعر ديوان العرب» لا تعني فقط أن الشعر جمع معارفهم وفنونهم؛ بل تعني أيضًا اختراق أجناسهم الأدبيَّة المحتملة أو نوياتها لهذا الجنس المتعين (الشعر). ربما لم تَنْمُ هذه الأجناس الأدبيَّة، أو لنقُل بتعبير آخر: هيمنت[٣٢]* الوظيفة الشعرية على سائر الوظائف الأخرى، وفي الحالتين يعود الأمر لظروف ثقافيَّة خاصَّة، ربما في مقدمتها الطابع الشفاهي للثقافة العربيَّة، وتحديدًا لثقافة الجاهلين، وعلاقة الثقافة الشفاهية بالوزن والإيقاع بوصفه مقومًا من مقومات حفظ المادة المرويَّة.

---

[٣١] انظر: سعيد الغانمي، الفلسفة التأويليَّة عند بول ريكور، ص٣٠.

[٣٢] *في سبيل الحديث عن مسألة الأنواع نجد هنا أن من المفيد الاعتداد بمفهوم القيمة المهيمنة في العمل الأدبي كما طرحه الشكلانيون الروس.

والقيمة المهيمنة: هي ظاهرة بروز أحد أنساق التركيب وهيمنته على بقيَّة أنساق المركب. ففي العمل الفني هناك مجموعة من القيم أو العوامل التي تحكم، بشكل من الأشكال، بناء العمل؛ لتعطيه ماهيَّته وخصائصه النوعيَّة. ومن تفاعل مكونات العمل ترتقي مجموعة من العوامل على حساب مجموعة أخرى، وفي عملية الارتقاء هذه يغير العامل المرتقي العوامل الأخرى التي تغدو تابعةً له، ويُسَمَّى المرتقي حينئذٍ المسيطر أو الباني أو القيمة المهيمنة، ومن خلال تطور العلاقة فيما بين العامل المسيطر أو الباني أو القيمة المهيمنة والعوامل الأخرى التابعة له؛ يمكننا أن نُدْرك «الشكل». فالواقعة الفنيَّة — كما يراها «تينيانوف» — لا توجد منفصلة عن إحساس كل العوامل بالخضوع والتبدل تحت تأثير القيمة المهيمنة، فإذا ما تلاشى الإحساس بتفاعل العوامل فإن الواقعة الفنيَّة تُمْحَى ويغدو الفنُّ آليَّة.

والمصطلح يعبر عن ظاهرة تزامنيَّة عندما يتعلق الأمر بنوع محدد، ويعبِّر عن ظاهرة زمنيَّة حينما يتعلق الأمر بسيرورة الانتقال من نوعٍ إلى آخر.

انظر:

- رومان جاكُبسون، القيمة المهيمنة.
- يوري تينيانوف، مفهوم البناء.

مقالان ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي؛ نصوص الشكلانيين الروس، تحرير: تزفيتان تودروف، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الناشر: الشركة المغربيَّة للناشرين المتحدثين، مؤسسة الأبحاث العربيَّة، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.

وينظر الكتاب إلى السرد بوصفه مقولة مُهَيْمَنًا عليها داخل القصيدة من قبل الوظيفة الشعرية. وفي إطار الشعر طالما ثمة حدث أو قول، وثمة فاعل، فثمة سرد على الدوام، فإذا ما تتابعت الأحداث والأقوال امتدَّ الشعر. إننا نستطيع على الدوام أن نرى بنًى حكائية في نصوص يُعْتَقد أنها غير حكائيَّة، يقول أمبرتو إيكو: «يسعنا أن نُفَعِّل حكايةً، أو تواليةً من الأعمال، حتى في نصوص غير حكائيَّة، وحتى في الأعمال اللسانيَّة المحضة الأكثر أوَّليَّةً، شأن الأسئلة، والأوامر، والعهود أو مقاطع من أحاديث. ففي مقابلة الأمر التالي: «تعالَ إلى هنا» يمكن لنا أنْ نوسِّع البنية الخطابيَّة إلى قضيَّة حكائيَّة كبرى من النموذج الآتي: «ثمة امرؤ يعبِّر بطريقة آمرة عن الرغبة في أن يَعمد المتلقِّي، الذي يُظهِر نحوه مسلكًا من الألفة، إلى الانتقال من موقِعِه حيث هو والدنوِّ من الموقع حيث فاعل التلفُّظ». وعلى هذا فقد تبدو هذه الجملة قصَّةً قصيرة، وإن تكن أهميتها ضئيلة.»[٣٣]

ألا يقدم الشعر «منطوقًا» ما يُطلقه متكلم/سارد أيًّا كان، متوجهًا به لقارئٍ ما/مسرد له، حاضر حقيقةً أو مُتَخَيَّل، يمثل كلامُه «مُرْسلة». داخل هذه المرسلة أليس ثمة «سجلات» للكلام، بنية للسرد، تحولات لوجهة النظر، أفعال متعلقة بأشخاص ورموز، أليس ثمة محكي تدور عليه القصيدة. إن متابعة القصيدة وتفحصها يقدم لنا متخيَّلًا سَرْديًّا ما، مبنًى حكائيًّا يتعين دَرْسه.

والبحث عن سرديَّة القصيدة الجاهليَّة ليس بحالٍ رفضًا لفكرة الأنواع أو إعادة تصنيف للشعر القديم تحت مقولة «السرد»، وإلا كان الأمر استبدالًا بالنوع الشعري نوعًا آخر هو النوع السردي، وإنما هو محاولة تهدف إلى خلخلة قيمة الثبات واليقين التي تجعل من الشعر نوعًا صافيًا بإطلاقٍ، كما تهدف إلى نقض انفراد مقولة «الغنائية» بالقصيدة العربية القديمة، من خلال تحقيق مقولة أخرى مقابلة هي مقولة «السرد» التي يراها الكتاب جوهريةً في القصيدة العربية القديمة في كثيرٍ من الأحيان. إن الشعر الذي هو نوع الأنواع في الثقافة العربية، لا تحيط به مقولة الغنائيَّة التي تجور على ما فيه من قيم سردية وأخرى دراميَّة حسب تصنيفات الأنواع الشهيرة.

ولن يصاب الكتاب بخيبة أمل غير متوقعة عندما يطالع في الشعر سرودًا غير مكتملة، أو نماذج متكررة حكمتها نمطيَّة واضحة توشك أحيانًا — خاصةً في الظاهر — أن تُفْقِد

[٣٣] أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية؛ التعاضُد التأويلي في النصوص الحكائيَّة، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦م، ص١٣٧ وما بعدها.

هذه السرود خصوصيتها، ذلك أننا في كثيرٍ نقيس ضمنيًّا هذه السرود إلى أشكال أخرى وتحققات سرديَّة نوعيَّة مختلفة؛ فالكتابُ لا يستكشف داخل الشعر نوعًا من القصَّة القصيرة Short Story، وإنما يبحث عن المبادئ العامة للسرد وإشتغالها في القصيدة، بما قد يغدو معه السردُ عجلةً تدور عليها الفاعليَّة الشعرية لإنتاج القصيدة أو قوة فاعلة في القلب من مركز إنتاج الفاعلية الشعرية نفسها، ولربما اختلف الأمر بين قصيدة وأخرى.

وليس الحديث عن سردية القصيدة نوعًا من مسايرة الشائع بالبحث عن كل ما هو سردي؛ إذ تكشف القصيدة القديمة عن بعض جوانبها السرديَّة، حتى مع أكثر الدراسات تقليديَّة، وليست محاولة نثر القصيدة أو فك أقوالها الشعريَّة في أقوال نثرية سوى جانب من الإحساس بسرديتها، ويؤكد ذلك عدم قدرتنا في كثير من الأحايين على إعادة نثر بعض صور أو قصائد الشعر الحديث، خاصةً الشعر الرمزي بالمفهوم الأوروبي، والشعر الذي يأخذ طابعًا سرياليًّا.

وأغلب رؤيتنا للسرد في القصيدة العربيَّة القديمة كانت ملاحظة بعض المظاهر الناتئة للحكي في جسد الغناء داخل القصيدة، اعتدادًا بالتباعد الشديد بين السرد والقصيدة العربيَّة القديمة. وظل الحديث عن بعض المقاطع السرديَّة الشهيرة في بعض القصائد هي ضالَّة من يتحدث عن السرد في القصيدة القديمة دون الالتفات إلى أن رقعة السرد داخل القصيدة العربيَّة أوسع كثيرًا مما قد يُظَنُّ.

ومن النقاد من يُعَبِّر عن هذه الأزمة التي أضحى معها مفهوم «الغنائية» مفهومًا حاكمًا لنظرتنا إلى الشعر العربي القديم بشكل يُعيق أي تعامُل آخر معه، يعبر عنها بقوله: «يسود الاعتقاد بغنائيَّة الشعر العربي القديم، وهيمنة هذه «الغنائيَّة» كرؤية وقواعد وقوانين لها قوة الخطاب، مما يؤخِّر أي نزوع درامي خاص، أو سردي عام، تحمله الكتابة الشعرية العربيَّة. وبذا يصبح البحث عن تشكلات سرديَّة في شعرنا العربي القديم، ضَرْبًا من الإقحام أو القهر، أو تقويل النصوص وتجاوز حدود التأويل الممكن، تلك المقدمة الاعتقاديَّة ونتيجتها، فَرَضَت تعاملًا «غنائيًّا» كذلك، سواء في تجنيس الأعمال الشعرية الموروثة، أو فحص شعريتها، وتصنيف أغراضها. فلم تجر قراءة «سرديَّة» للشعر العربي القديم، تبعًا لشيوع ذلك الاعتقاد الذي صار من بديهيات الخطاب النقدي التقليدي.»[٣٤]

---

[٣٤] حاتم الصكر، السرد في الشعر العربي القديم؛ استراتيجيات الرؤية وآليات القصص (مقدمة نظرية وتطبيق نَصِّي)، مجلة آفاق، مجلة اتحاد كتاب المغرب، العدد ٦١/ ٦٢، ١٩٩٩م، ص٣١، ٣٢.

وكذلك يشير د. محمد مفتاح في خاتمة تحليله لرائيَّة ابن عَبْدون التي مطلعها:

الدَّهر يَفْجعُ بَعْدَ العَيْن بالأثَر   فما البُكاءُ على الأشباح والصُّوَر

إلى عدم استيعاب مقولة نوعيَّة واحدة للقصيدة دون المقولات الأخرى؛ حيث يرصد في القصيدة ثلاث بنيات أساسيَّة؛ هي بنية التوتر، وبنية الاستسلام، وبنية الرجاء والرهبة، ويرى أن «كل بنية اتسمت بخاصيات مميزة، فهي ذاتيَّة غنائيَّة في المطلع، وهي ملحميَّة في الوسط، وهي مأساويَّة في الأخير ... [فـ] النوع الشعري الصرف الذي لا تشوبه شائبة من نوع آخر غير موجود على الإطلاق.»[٣٥]

(د) حول مفهوم السرد

يَصْدُقُ على السرد بالفعل التصور الفلسفي[٣٦*] للمقولة من حيث هي «تصور ينطبق بالضرورة على كل شيء في الكون»؛[٣٧] إذ يمثل السرد في النظرية الأدبيَّة الحديثة — كما عند «رولان بارت Roland Barthes» — فعلًا لا حدود له، يرتبط بالإنسان في العالم، ولا

---

[٣٥] د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجيَّة التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط٣، ١٩٩٢م، ص٣٣٩.

[٣٦] *المقولة Category: مصطلح يعني — كما عند أرسطو، أو مَنْ صَكه واستخدمه بمعناه المنطقي — التصورات الأوليَّة أو المفاهيم التي يقوم عليها الفَهم، وسميت كذلك لأنها محمولات؛ حيث المقولة بمعنى المحمول أو بمعنى الملفوظ أي القول، والتاء للمبالغة أو للنقل من الوصفيَّة إلى الاسميَّة.

وهي عند «كانط»: التصورات الكليَّة الأساسيَّة التي يتضمنها العقل المحض. وهي صورة قبْليَّة للمعرفة، تُسْتنبط من طبيعة الحكم في مختلف صوره، وتمثل الجوانب الأساسيَّة للتفكير النظري أو الاستدلالي. وهي عند «رينوفيه»: القوانين الأوليَّة، والعلاقات الأساسيَّة التي تحدد صورة المعرفة وتنظم حركتها.

انظر المدخل (مقولة) عند كل من:

- عبد المنعم الحفني، المعجم الفلسفي، الدار الشرقية، مصر، ط١، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م.
- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، مكتبة المدرسة، بيروت، ١٩٨٢م.
- لالاند، موسوعة لالاند الفلسفيَّة، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات: عويدات، بيروت/باريس، ط٢، ٢٠٠١م.

[٣٧] ولتر ت. ستيس، معنى الجمال؛ نظرية في الإستطيقا، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص٢٤٦.

يَحُدُّه نظامٌ لسانيٌّ أو غير لسانيٍّ. إنه أنواع لا حصر لها، وفعلٌ لا حدود له. «فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة، شفويةً كانت أم مكتوبة، والصورة، ثابتةً كانت أم متحركة، والإيماء، مثلما يمكن أن يحتمله خليطٌ مُنَظَّمٌ من كل هذه المواد.

والسرد حاضرٌ في الأسطورة، وفي الحكاية الخرافيَّة، وفي الحكاية على لسان الحيوان، وفي الخرافة، وفي الأقصوصة، والملحمة، والتاريخ، والمأساة، والدراما، والملهاة، والبانتوميم، واللوحة المرسومة ... وفي النقش على الزجاج، وفي السينما ... والخبر الصحفي التافه، وفي الحادثة. وفضلًا عن ذلك فإن السرد بأشكاله اللانهائيَّة تقريبًا حاضرٌ في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات، فهو يبدأ مع تاريخ البشريَّة ذاته، ولا يوجد أي شعب بدون سرد، فلكل الطبقات ولكل الجماعات البشريَّة سرودُها، هذه السرود في غالب الأحيان مستساغة بشكل جماعي من قِبل أُناس ذوي ثقافات مختلفة، إن لم تكن متعارضة. فالسرد لا يعير اهتمامًا لا لجودة الأدب ولا لرداءته، إنه عالمي، عبر تاريخي، عبر ثقافي، إنه موجود في كل مكان تمامًا كالحياة.»[٣٨]

لقد أصبح يُنْظر، حتى لهذه الأعمال التي تبتغي «الحقيقة»، على أنها مجرد سرود. يقول هشام شرابي: «إن التاريخ أو سرد الوقائع «كما حدثت بالفعل» إنما هو ضَرْبٌ من القصَّة. والادعاء أن هذا السرد هو حقيقة ما جرى لا يُغَيِّر من «روائيَّة» التاريخ. لقد بتنا ندركُ منذ انبثاق التفسير النقدي الحديث للمعرفة — وبخاصَّة للمعرفة التاريخيَّة — أن الحقيقة، ولا سيما الحقيقة التاريخيَّة، صعبة المنال، لا لأنها مبهمة أو ناقصة التوثيق؛ بل لأنها بطبيعتها «لغويَّة»، تحكمها قوانين اللغة والتعبير مثلما تحكمها متغيرات المكان والزمان. ومهما اعتمدنا المصادر والوثائق سندًا لبحوثنا «العلميَّة» و«الموضوعيَّة»، فهي ليست في آخر الأمر إلا تعبيرًا عن الواقع الذي نحياه، والتجربة التي نمر بها.»[٣٩]

إن فعل القص أو السرد عملية أدائيَّة نقوم بها دومًا في تجربتنا الثقافية؛ بل نقوم بها جميعًا في تجربتنا الحياتيَّة اليوميَّة. إننا نحول كل ما نحسُّه ونَمُرُّ به إلى تجارب سَرْديَّة قيد الاستعمال في المستقبل، بعد أن أحلنا كل الماضي إلى سرودٍ ننتجها الآن، ونُعيد إنتاجها في المستقبل.

---

[٣٨] رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي؛ دراسات، سلسلة ملفات، منشورات اتحاد كُتاب المغرب، الرباط، ط١، ١٩٩٢م، ص٩.

[٣٩] هشام شرابي، الرحلة الأخيرة، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٨م، ص٩.

إن كل ما نَمُر به ويَمُرُّ بنا يتحول إلى سَرْد، وكأن السرد طاقة ملازمة للأحداث تنتظر المستقبل أو مرور اللحظة لتعيد الحياة للأحداث والوقائع. إن السرد هو فعل الحياة الجديدة التي توهَبُها الأحداثُ والوقائع، بعد أن قضى عليها الزمن الحاضر بمروره. وكل ما يَنْفَصِلُ عن مجرى التبادل الثقافي، ومجرى الحدوث الآني يتحول إلى «سَرْد» في المستقبل.

ولم يتوقف السرد عند كونه مظهرًا من مظاهر الإنتاج الأدبي لم يَعُد مجرد شكلٍ أو بناء أدبي؛ بل أصبحت ثقافة ما بعد الحداثة تتحدث عما يسمى بـ «السرديات الكبرى، أو الحكايات الكبرى» [٤٠*] ويُشار بها إلى الأنساق الفكريَّة الكبرى بما تقدمه من تفسيرات كليَّة للظواهر. لم تَعُد الحكاية Récit–Narrative مُجَرَّد حقلٍ للبحث؛ بل نُظِر إليها «بوصفها «لحظةً محوريةً» للعقل البشري، و«نمطًا للتفكير» مشروعًا بقدر مشروعيَّة المنطق الصوري».[٤١] إنها أحد الأشكال المجردة التي نُكوِّن من خلالها خبراتنا بالعالم، شكلٌ مُفَرَّغٌ من المضمون نُسقطه على المادة الخام المتدفقة في الواقع،[٤٢**] ومن ثم يأتي العالم إلينا — عبر هذا المفهوم ما بعد الحداثي — في شكل حكائي؛ بل من الصعب التفكير في العالم بوصفه وجودًا خارج الحكاية، فكل ما نحاول استبداله بالحكاية نجده بعد الفحص الدقيق نوعًا آخر من الحكاية.

فإذا ما تركنا هذه المفاهيم العامة للسرد ودخلنا إلى حيز التعبير الأدبي ونقده فإن المصطلح يواجه طائفة واسعة من الاشتباكات الاصطلاحية[٤٣*] غير أنه يمكننا مبدئيًّا الاقتصار على التعريف العام، وبخاصَّة ونحن ننتقل ببحث المعطيات السردية من نوع

---

[٤٠] *انظر: جان-فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي (تقرير عن المعرفة)، ترجمة: أحمد حَسَّان، دار شرقيات، ط١، ١٩٩٤م. وبخاصة الأقسام ٥–١٠، ص٣٦–٥٩.

[٤١] فريدريك جيمسون، مقدمة كتاب الوضع ما بعد الحداثي، ص١١.

[٤٢] **لمزيد من التفصيل حول ذلك وحول علاقة الحكاية الأدبيَّة بالدرس الفلسفي، أو بالأحرى علاقة بنية الحكاية بطريقة عمل الفكر واللغة وبالمجتمع الإنساني في ثقافة ما بعد الحداثة، انظر: د. منى طلبة، قراءة لمفهوم «الحكاية» عند ليوتار وريكور كمنظورين متقابلين لما بعد الحداثة، مجلة قضايا فكرية، الكتاب التاسع عشر والعشرون، أكتوبر، ١٩٩٩م. ص٤٢١–٤٥٣. وأيضًا: صوفي بيرتو، الزمن والحكي وما بعد الحداثة، ترجمة: إبراهيم عمري، مراجعة: محمد السرغيني، مجلة نوافذ، النادي الأدبي بجدة، العدد الرابع، صفر ١٤١٩هـ/يونيو ١٩٩٨م، ص٨٢–١٠٠.

[٤٣] *يمكن إعادة تعريف مصطلح السرد Narration في ضوء التمييز بينه وبين عددٍ من المصطلحات الأخرى؛ مثل المحاكاة أو التمثيل، والوصف أو التعليق، والخطاب …

أدبي (القصة، الرواية، الأمثولة، حكاية الحوريات ... إلى نوع آخر (الشعر)، فَيُعَرَّف السرد بكونه: «إنتاج حكاية؛ سرد مجموعة من المواقف والأحداث»[٤٤] أو هو بتعبير آخر: عرضٌ لحدث أو لمتوالية من الأحداث، حقيقيَّة أو خياليَّة، عرض بواسطة اللغة، وبصفة خاصَّة بواسطة لغة مكتوبة،[٤٥] والسرد على هذا النحو صيغة تمثيليَّة، تمثل معادلًا لفظيًّا لوقائع لفظيَّة أو غير لفظيَّة.

ويُشْترط في السرد عند «برنس» أن يقدم الكلام «حَدَثًا»، وأن «يُروى» هذا الحدث؛ فعبارات مثل: «الإنسان فانٍ»، «السكر حلو المذاق»، «محمد طويل، وفاطمة قصيرة» ليست سَرْدًا؛ لأنها لا تقدم أي حدث. وبالمثل، لا يشكل العرض المسرحي الذي يقدم عِدَّة أحداث مبهرة سردًا؛ لأن هذه الأحداث تحدثُ مباشرة على خشبة المسرح عِوضًا عن أن تُرْوى. وطبقًا لذلك فإن عبارات من مثل: «فتح الرجلُ الباب»، «سقطت الزجاجة على الأرض»، «ماتت سمكة الزينة» تُعَدُّ سَرْدًا. ولكيلا يكون السرد مجرد وصف حدثٍ، حَدَّده بعض السرديين بكونه سردًا لحدثَين، على الأقل، حقيقيين أو خياليين، أو موقف واحد وحدث واحد، لا يقتضي أحدهما الآخر منطقيًّا أو يَسْتلزم وجوده.[٤٦]

وكذلك ينظر «جنيت» لحدثٍ واحد على أنه سرد، إنه يمثل عنده الحكاية الدنيا؛ لأن الحكاية عنده قد تكون تطويرًا أو تمطيطًا لفعلٍ؛ يقول: «وما دامت كل حكاية ... إنتاجًا لغويًّا يضطلع برواية حدث أو عدة أحداث، فلعله من الشرعي تناولها بصفتها التطوير «الضخم بالقدر المراد» الذي تخضع له صيغة فعليَّة، بالمعنى النحوي للفظة — أي تمطيط فعل من الأفعال.»[٤٧] ويقول: «وعندي أنه حالما يكون هناك فعل أو حدث، ولو

انظر: جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط١، ٢٠٠٣م، ص١٢٢.

انظر: جيرار جنيت: حدود السرد، ترجمة: بنعيس بوحمالة، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، ص٧٢–٨٣.

[٤٤] جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص١٢٢.

[٤٥] جيرار جنيت، حدود السرد، ص٧١.

[٤٦] جيرالد برنس، السابق، ص١٢٢ وما بعدها.

[٤٧] جيرار جنيت، خطاب الحكاية؛ بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م، ص٤١.

فريد، فهناك قصَّة؛ لأن هناك تحوُّلًا، مرورًا من حالة سابقة إلى حالة لاحقة وناتجة.»[٤٨] فإذا كان «فورستر» يميز بين القصة: «مات الملك، ثم ماتت الملكة»، والحبكة: «مات الملك، ثم ماتت الملكة حزنًا»، فإن الحكاية الدنيا عند «جنيت» هي: «مات الملك» وكفى، فإذا ما أريدت تفاصيلُ أُعطيت.[٤٩]

لقد سعى الكثير من النقاد إلى تطوير نظام شامل لدراسة السرد في النصوص، ومنهم «فلاديمير بروب»، و«رولان بارت»، و«تزفيتان تودروف»، و«الجيرالد جوليان غريماس»، و«جيرار جنيت» وغيرهم، والكتاب يعتمد، أكثر ما يعتمد، الأطروحات التي تعود إلى أساس بِنيوي؛ مثل أطروحات «جنيت» و«بارت»، وفيها يقوم البناء السردي بالأساس على بحث العلاقة بين النظام الذي يحكم الأحداث كما يرويها النص، وترتيبها من حيث الحدوث التاريخي، وأخيرًا عملية السرد نفسها،[٥٠] ومن هنا لا ينشغل البحث السردي بتحليل المضامين أو الموضوعات السرديَّة، كما عند جنيت؛ إذ يرى أن خصوصيَّة النمط السردي الوحيدة تكمُن في نمطه وليس في مضمونه.[٥١] والكتاب في انشغاله بالبناء السردي لا يتوفر على تأويل النصوص أو تفسيرها، وإن كان يلزم جانبٌ من التأويل لكل بحث في بناء السرد؛ كي يتقدم في تحليله.

(هـ) المفضليات؛ مدونة الدراسة

آثر الكتاب اختيار «المفضليات» أو «كتاب الاختيارات» للمُفَضَّل الضَّبِّي ليكون مادةً للبحث. وهو اختيارٌ وراءه دوافع عِدَّة، منها:

- محاولة الابتعاد عن شعر شاعر واحدٍ بعينه، أو مجموعة محدودة من الشعراء، وهذا حتى تكون العينة — محل الاختيار — أكثر تمثيلًا من حيث تنوع الشعراء للمادة محل الدراسة.

---

[٤٨] جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط١، ٢٠٠٠م، ص١٩.

[٤٩] جيرار جنيت، السابق، ص٢٠.

[٥٠] ميجان الرويلي، وسعد البازعي، ص١٧٥.

[٥١] جيرار جنيت، السابق، ص١٧.

- كون هذه المجموعة أقدم مجموعة شعرية صُنعت في اختيار الشعر العربي، وما كان يصنعه الرواة قبلها كان جمعًا لأشعار القبائل؛ فكانوا يضُمُّون أشتات شعر المنتمين إلى قبيلة واحدة، ويجعلون كُلًّا منها كتابًا.[٥٢] وكانت كتب الاختيارات الأخرى؛ مثل: «الأصمَعيات» لأبي سعيد بن عبد الملك الأصمعي، و«جمهرة أشعار العرب» لأبي زيد محمد بن أبي الخطَّاب القُرشي، و«مختارات شعراء العرب» لأبي السعادات ابن الشجَري؛ كتبًا لاحقةً لاختيارات المفَضَّل.
- والمفضليات مجموعة ممثِّلة — ربما أكثر من غيرها — للشعر العربي، سواء لاتجاهاته الفكرية والاجتماعية، أو لخصائصه الفنيَّة. يقول عنها د. ر. بلاشير: «إن لدينا مجموعة نادرة تفوق مجموعات ابن سلَّام، وابن قُتَيبة، وأبي زيد القرشي، في عكسها اتجاهات الشعر العربي منذ عصور الجاهليَّة حتى منتصف القرن الأوَّل للهجرة.»[٥٣]
- ينضاف إلى هذا أن المفضليات قصائدُ كاملة ومقطَّعات مستقلة أوردها صاحب الاختيار تامة، على خلاف حَمَاسة أبي تمَّام مثلًا، التي هي مقتطفات ومقطعات قِصار.[٥٤*]
- والشائع عن المفضليات أنها في الأصل اختيار الإمام إبراهيم بن عبد الله بن الحسن، المعروف بالنفس الزكيَّة؛ إذ استجاد عِدَّة قصائد كانت نواةً لها، ثم كانت زيادات الأصمَعي،[٥٥] ومن ثَم فهي اختيار فردي من جهةٍ ومتعدد جماعي من جهة أخرى؛

---

[٥٢] أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون، مقدمة تحقيق المفضليات، دار المعارف، القاهرة، ط٨، ص٩.

[٥٣] د. ر. بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر المعاصر، بيروت/دار الفكر، دمشق، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م.

[٥٤] *يقول التبريزي: «ومن أجود ما اختاروه من القصائد المفضَّلِيات، ومن المقطَّعات الحماسة.» انظر: التبريزي، شرح الحماسة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ص٣.

[٥٥] انظر: ابن النديم، الفهرست، تحقيق: د. ناهد عباس عثمان، دار قَطَري بن الفُجاءة، ط١، ١٩٨٥م، ص١٣٦.

انظر: أبو علي القالي: الأمالي، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ١٣٢:٢.

انظر: أبو الفرج الأصفَهاني: مَقاتل الطالِبيين، شرح وتحقيق: السيد أحمد صقر، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط٢، ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م، ص٢٩١ وما بعدها.

فردي من حيث مبتدأ الاختيار وبداية التحديد وهو ما يكفل للعينة اتحاد الذوق الجامع ووحدته، وفي ذات اللحظة، وعيَه باختلاف النصوص وتمايزها، وهذا الذوق هنا هو الذوق الفريد المُدَرَّب الخبير بمادته. هذا الذوق حظِي بتأكيد آخرين وتشديدهم عليه، والزيادة إلى ما اختير في بعض الأحيان، وهي زيادة لم تكن مفرطةً في النسخة المعتمدة. وتبقى المفضليات في التحليل الأخير نتاج اختيارات فرديَّة مضافة ومتراكمة، تداخلت فيما بينها بما لم يَعُد ميسورًا معه معرفة الأصل من المزيد إلا قليلًا.[٥٦*] هذه المختارات حققت رضًى واسعًا لدى اللاحقين من الرواة والشُّراح والمتأدبين.[٥٧*]

انظر: مقدمة تحقيق المفضليات، ص١٠–٢٣.

انظر: د. ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخيَّة، دار الجيل، بيروت، ط٨، ١٩٨٨م، ص٥٧٣: ٥٧٧.

انظر: د. الطاهر أحمد مكي: دراسة في مصادر الأدب، دار المعارف، ط٧، ١٩٩٣م، ص١٠٦،١٠٧.

٥٦ *يقول محقِّقا المفضليات: «فإنه لا يخالجنا رَيْبٌ في أن المفضَّل لم يخرج كل هذه القصائد التي شرحها الأنباري، التي تسمى «المفضَّلِيات»، وأن كثيرًا منها أُدخِل في أثنائها من بعده. ونرى أن أصلَها السبعون التي اختارها إبراهيم بن عبد الله بن حسن، والتي يقول المفضَّل فيها: «صَدرتُ بها اختيارَ الشعراء، ثم اتممتُ عليها باقي الكِتاب»، وأنه زادها بعدُ عشْرًا، حين تقدم إليه المنصورُ في اختيار قصائدَ للمهدي، فصارت ثمانين، وأن هذه الثمانين هي أصل الكتاب عن المفضَّل، لم يتجاوزها، ثم قُرئت على الأصمَعي، فأقرَّها وزادها قصائدَ، وزاد في بعض قصائدها أبياتًا، واختار قصائدَ أُخَرَ. ثم جاء مَن بعدَ الأصمَعيِّ، وزادوا في القصائد — أصلها ومزيدِها — أبياتًا دخلت في روايتَي المفضل والأصمعي، حتى اختلطت كلها، فلم يكن ميسورًا أن يجزم جازمٌ بما كان أصلًا وما كان مزيدًا، إلا قليلًا، ونحن موقنون أن السبعين التي بُني عليها الكتاب، والعشرَ التي زاد المفضل، ليست الثمانين الأُولى من هذه المجموعة، وإنما هي ثمانون قصيدةً مُفَرقة في الكتاب، لا نوقن في قصيدة بعينها أنها منها أو من غيرها، إلا قليلًا أيضًا.»

انظر: مقدمة التحقيق، ص١٣، ١٤.

٥٧ *مع ما حفلت به المفضليات من عناية المتأدبين وتعاور هؤلاء الثلاثة المشار إليهم على الاختيار؛ لا نعدِم مَنْ لا يُعجبه بعض هذا الاختيار؛ فهذا ابن قُتيبة يُدْرج قصيدة المرقَّش الأكبر التي أولها:

هل بالديار أن تجيب صَمَمْ   لو كان رَسْمٌ ناطِقًا كلَّمْ

وكان نُصْب عينَي الكتاب أيضًا تنوع العينة بين القصائد الطويلة والمتوسطة والقصيرة، وكذا المقطَّعات، وهو ربما ما لم تتوفر عليه عينة أخرى، هذا إضافة لاتساعها من حيث عدد الأبيات، وكذا من حيث عدد الشعراء وتنوُّع انتماءاتهم القبليَّة، هذا مع الوعي بإطارٍ زمنيٍّ محدد يجمع بينهم.

ومن ثم فالمفضليات عينة متوازنة نسبيًّا بالنظر إلى غايات الكتاب وأهدافه، سواء أكان ذلك فيما يتعلق بالشعر أم بالشعراء. يقول د. ر. بلاشير: «إن المفضليات مؤلفة من مقطوعات شعرية، وأحيانًا قصائد كاملة، ويمكن حصر أصحاب القصائد، وجُلُّهم من قبائل بَدويَّة، في أواسط الجزيرة العربيَّة وشرقِيِّها، محدودة زمنيًّا على وجه الإجمال بين ٥٥٠ و٦٥٠م.»[٥٨]

وفيما يلي جدول بقصائد المفضليات موزعةً في فئات لأطوال القصائد؛ للنظر فيما إذا كان ثمة ارتباط بين السرد في القصيدة وطولها، فضلًا عن الوقوف بدقة على صورة واضحة لتكوين المفضليات من حيث أطوال قصائدها.

وُزِّعَت أطوال القصائد في فئات عشرية، في ترتيب متصاعد؛ الفئة الأولي على سبيل المثال يندرج تحتها المقطعات والقصائد التي تتراوح أطوالها من بيتَين إلى عشرة أبيات، والثانية يندرج تحتها القصائد التي تتراوح أطوالها بين أحد عشر بيتًا وعشرين بيتًا، وهكذا.

يُدْرِجها في باب الشعر الذي «تأخر معناه وتأخر لفظُه»، ويقول معلقًا: «والعجب عندي من الأصمعي، إذ أدْخله في متخيَّرِه، وهو شعر ليس بصحيح الوَزن، ولا حَسَن، الرَّويِّ، ولا متخيَّر اللفظ، ولا لطيف المعني.» انظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، شرح وتحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ط١، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م، ج١، ص٧٢.

[٥٨] د. ر. بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ص١٧٩.

الفئة	١-١٠				١١-٢٠				٢١-٣٠		٣١-٤٠		٤١-٥٠		٥١-٦٠		٦١-٧٠		٧١-٨٠		٨١-٩٠		٩١-١٠٠		١٠١-١١٠	
	مف	ب	مف	ب	مف	ب	مف	ب	مف	ب	مف	ب	مف	ب	مف	ب	مف	ب	مف	ب	مف	ب	مف	ب	مف	ب
رقم القصيدة وعدد أبياتها	٢	٧	٨٧	٨	٤	١٢	٧١	١٥	١	٢٦	٨	٣١	٩	٤٥	٦٧	٥١	١٢٦	٦٥	١٧	٧٤	٢٦	٨١	١٦	٩٥	٤٠	١٠٨
	٣	٥	٨٨	٨	٥	١٦	٧٤	١٦	١١	٢٦	١٠	٣٧	١٢	٤٢	٩٨	٥٦										
	١٣	٨	٩٤	٧	٦	١٣	٧٧	١٨	٢٣	٢٣	٢٠	٣٦	١٥	٤٣	١٢٠	٥٧										
	٢٩	١٠	٩٥	٧	٧	١٤	٧٨	١١	٢٤	٢٦	٢١	٤٠	٣٨	٤٥												
	٣٧	٨	١٠٠	٥	١٤	١٦	٧٩	١٢	٢٧	٣٠	٢٢	٣٩	٧٦	٤٥												
	٤٥	٧	١٠١	٨	١٨	١٩	٨٦	١٥	٢٨	٢٨	٣١*	٣٦	١١٩	٤٣												
	٥٢	٨	١٠٢	٨	١٩	١٤	٩٠	١٢	٣٤	٢٣	٣٩	٣١	١٢٤	٤٢												
	٥٣	٣	١٠٣	٨	٢٥	١٤	٩٢*	١٣	٤١	٢٧	٤٤	٣٦														
	٥٨	٢	١٠٨	٩	٣٠	٢٠	٩٣	١٥	٤٢	٢٨	٥٤	٣٥														
	٥٩	٦	١١٠	١٠	٣٢	١١	١٠٤	١٢	٥٦	٢٤	٩٧	٣٨														
	٦٠	٧	١١٥	٦	٣٣	١٢	١٠٦	١٣	٥٧	٢٢																
	٦٢	١٠	١١٧	٧	٣٥	٢٠	١٠٧	١١	٧٥	٢٤																
	٦٣	٥	١٢٧	٨	٣٦	١٨	١٠٩	١٣	٨٩	٢٣																
	٦٥	٥	١٢٨	٤	٤٣	١٤	١١١	١٣	٩١	٢٩																
	٦٦	٩	١٢٩	٨	٤٦	١٢	١١٦	١٨	٩٦	٢٢																
	٦٩	٥			٤٧	٢٠	١٢١	١٤	٩٩	٢٢																
	٧٠	٦			٤٨	١١	١٢٢	١٧	١٠٥	٢٥																
	٧٢	٨			٤٩	١٢	١٢٥	١١	١١٢	٢٢																
	٧٣	٥			٥٠	١٧	١٣٠	١٦	١١٣	٢٥																
	٨٠	٦			٥١	١١			١١٤	٢٣																
	٨١	٩			٥٥	١٩			١١٨	٢١																
	٨٢	٩			٦١	١٤			١٢٣	٢٨																
	٨٣	٦			٦٤	١٢																				
	٥٤	٤			٦٨	١٦																				
	٨٥	٨																								
عدد القصائد وعدد أبياتها	٢٧٧/٤٠				٦٢٢/٤٣				٥٤٧/٢٢		٣٥٩/١٠		٣٠٥/٧		١٦٤/٣		٦٥/١		٧٤/١		٨١/١		٩٥/١		١٠٨/١	
متوسط طول القصيدة	٧ أبيات				١٤				٢٥		٣٦		٤٤		٥٥		٦٥		٧٤		٨١		٩٥		١٠٨	

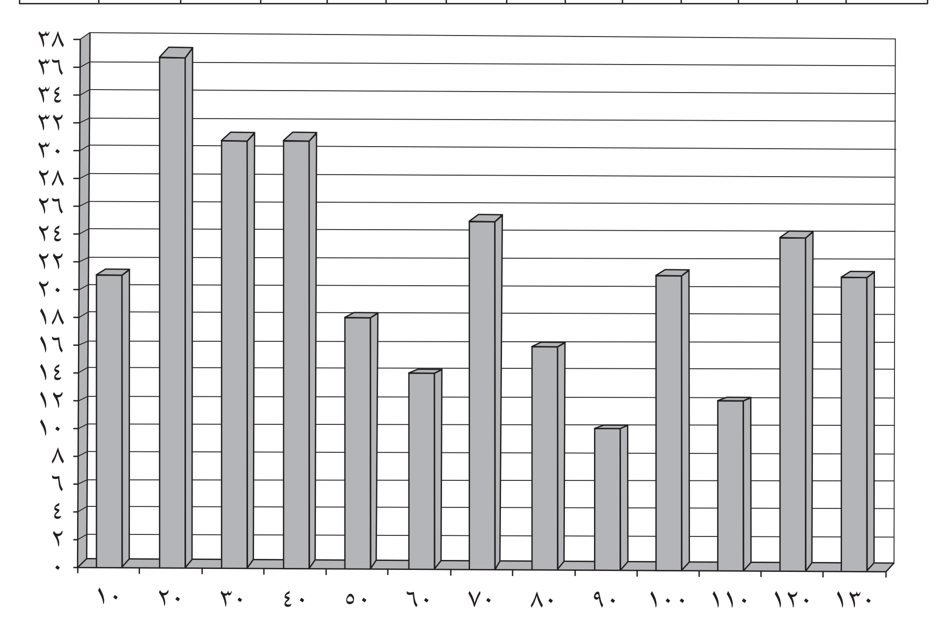
والمفضليات كما في تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون مدونةٌ عدد أبياتها كما ذَكَرا (٢٧٢٧) بيتًا، موزعة على (١٣٠) قصيدة ومقطعَّة، لـ (٦٦) شاعرًا. ولكل من المفضليتين (٣١)، (٩٢) روايتان؛ للمفضلية (٣١) رواية طولها (١٨) بيتًا وأخرى (٣٦) بيتًا، وللمفضليَّة (٩٢) روايتان إحداهما (١٣) بيتًا والأخرى (١٢) بيتًا، والمحققان يعدان كل رواية قصيدةً في حساب عدد أبيات المدونة، ولكن الكتاب في إحصائه آثر إثبات رواية واحدة، الأطول فيهما. ومن ثَم يصبح إجمالي عدد الأبيات في هذا الإحصاء (٢٧٢٧ – (١٢ + ١٨)) = (٢٧٢٧ – ٣٠) = ٢٦٩٧.

والجدول السابق يبين:

- عدد القصائد، وعدد أبياتها داخل كل فئة من فئات أطوال القصائد، وكذا متوسط طول القصيدة داخل كل فئة.
- وكذا يبين كيف مُثِّلت المقطعات والقصائد الطويلة تمثيلًا واضحًا إلى جانب القصيدة المتوسطة الطول داخل المدونة.
- الجدول يبين أيضًا أن أعلى فئتين كانتا فئة القصيدة التي يتراوح طولها بين (١١:٢٠) بيتًا، وبلغت نسبة أبياتها في المدونة (٢٣٪) من نسبة الأبيات. كما بلغت نسبة قصائدها (٣٣٪) من قصائد المدونة، تلتها فئة القصائد التي يتراوح طولها بين (٢١:٣٠) بيتًا، وبلغت نسبة أبياتها (٢٠٪) من نسبة الأبيات، وبلغت نسبة قصائدها (١٧٪) من نسبة القصائد. مَثَّلت القصيدة التي يتراوح عدد أبياتها بين (١١:٥٠) بيتًا، بواقع (١٨٣) بيتًا؛ مَثلت نسبةً بلغت (٦٨٪) من المدونة، موزعةً على عدد من القصائد بلغ (٨٢) قصيدةً، بنسبة (٦٣٪) من القصائد. هذا في حين جاءت القصيدة التي أبياتها من (٢:١٠) أبيات، بواقع (٢٧٧) بيتًا لتمثل (١٠٪) من أبيات المفضليات؛ جاءت في (٤٠) مُقطَّعة وقصيدة قصيرة، أي بنسبة بلغت (٣٠٪) من قصائد المدونة. وأتت القصيدة الطويلة، وهي ما كانت أبياتها (٥١–١٠٨) بيتًا، وبلغ عدد أبياتها (٥٨٧) بيتًا بنسبة (٢٢٪) من المدونة؛ أتت موزعةً على عدد من القصائد بلغ (٨) قصائد، أي بنسبة (٦٪).
- والمفضليات مع ما سبق لا تمايز فيما بين القصيدة المتوسطة والطويلة والمقطعة، إنما تترتب القصائد والمقطعات داخلها بما لا يُنبئ عن أي انحياز.

والجدول والرسم البياني التاليان يُبيِّنان متوسط طول القصيدة داخل كل عشر مفضليات مرتبة تباعًا:

ترتيب المفضليات	١٠:١	٢٠:١١	٣٠:٢١	٤٠:٣١	٥٠:٤١	٦٠:٥١	٧٠:٦١	٨٠:٧١	٩٠:٨١	١٠٠:٩١	١١٠:١٠١	١٢٠:١١١	١٣٠:١٢١
متوسط طولها بالبيت	٢١	٣٧	٣١	٣١	١٨	١٤	٢٥	١٦	١٠	٢١	١٢	٢٤	٢١



- يشير المحور الأفقي إلى ترتيب قصائد المفضليات في فئات. كل فئة عشر مفضليات متتالية.
- ويشير المحور الرأسي إلى متوسط طول القصيدة داخل كل فئة.

إن تداخل ترتيب المقطعات مع القصائد المتوسطة أو الطويلة، ودوران هذا التداخل على طول المدونة جعل متوسط طول القصيدة داخل كل عشر مفضليات متتالية لا يزيد عن (٣٧) بيتًا، ولا يقل عن (١٠) أبيات، وعلى مدار ثماني فئات كان فيها ثمانون قصيدة لم يقِل متوسط طول القصيدة داخل كل فئة عن عشرين بيتًا، ولعل هذا لم يكن إلا

لتجاوُر المقطعة تمامًا — كتفًا إلى كتف — مع القصيدة المتوسطة والطويلة بعَدِّ كُلٍّ ممثلًا للشعر.

وإزاء كل ظاهرة أو مبدأ يتم فحصه يقف الكتاب أمام عِدَّة نماذج من قصائد متعددة، إن لم تكن في معظم الأحيان جل تحققات الظاهرة في العينة المدروسة، وعندما أخذنا نموذجًا واحدًا أو اثنين كان هذا مُوَزعًا على عدد كبير نسبيًّا من القصائد، وكان نموذجًا ممثلًا بقوة للظاهرة محل الدراسة؛ إذ ليس من اللازم لدراسة ظاهرةٍ من الظواهر دراسة كل مثالٍ من أمثلتها، أو ربط المسألة بكثرة الأمثلة والشواهد، فمدار الأمر على الاستنتاج، والعمل على استكشاف المبدأ العام، فليس المعول — كما يقول فلاسفة العلم — على كم الملاحظة، وإنما المعول دومًا على التماسك المنطقي للنظرية.[٥٩*]

---

[٥٩] *مهما بلغ عدد الأمثلة المدروسة المُصَدِّقة للظاهرة، فلن يحكم ذلك على الظاهرة بالصِّدْق، فقولنا: «كل البجع أبيض» قضية لن يثبت صدقها ملايين البجعات البيضاء، فمن أدرانا أنه توجد بجعة ليست بيضاء، لكن لم تصادفنا، ولم نرَها بعد، لكن رؤية بجعة واحدة غير بيضاء كافٍ لإثبات كذب القضيَّة.

انظر: د. يُمنى طريف الخولي، فلسفة العلم في القرن العشرين؛ الأصول – الحصاد – الآفاق المستقبليَّة، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٦٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م، ص٣٥٥.

الباب الأول

الشعر وسرد الحياة

الفصل الأول

الشعر وسرد الواقع

المبحث الأول: من التقاليد الأدبيَّة إلى تعيين الأماكن والشُّخوص

(١) من إشكاليات الأدب بعامَّة أنه ظاهرة مراوغة؛ ذلك أن باستطاعته أن يكون متعيناً ومطلَقًا في وقتٍ واحدٍ، آنيًّا وسَرْمديًّا في الوقت ذاته. ويبدو هذا الطابع الإشكالي طابعًا محايثًا[١]* له، وخاصية لا زمنية فيه. ومن هنا نظر بعض الباحثين للشعر القديم في آنيَّته وتعيينه، في حين لم يَعْتدَّ آخرون بالتاريخ أو التعيين أو الوقائع أو ما يحيلنا إليه على الدوام طابعه التداولي والاستعمالي، متجاوزين — أحيانًا — عن قيمته الحيويَّة في التواصل داخل الثقافة العربية. وهنا نُشَدِّد على قيمة التواصل التي تُخَوِّلها الثقافة العربية للشعر، وبخاصة في المجتمع العربي القديم، لغةً وقِيمًا؛ حيث الثقافة العربية تُثَمِّنُ الشعرَ ثمنًا خاصًّا لم تُثَمِّنْه فنًّا آخر من فنونها.

---

[١] *المحايثة Immanence: مصطلح يدل على الاهتمام بالشيء «من حيث» هو ذاته، وفي ذاته، فالنظرة المحايثة نظرة تُفَسِّرُ الأشياء في ذاتها، ومن حيث هي موضوعات تحكمها قوانين تنبع من داخلها، وليس من خارجها.

(انظر: مسرد المصطلحات الذي أعده د. جابر عصفور ملحقًا بترجمته لكتاب إديث كريزويل، عصر البنيويَّة، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣م، ص٣٩١).

ومن هنا ينطلق الكتاب من نظرة «جان موكاروفسكي»[٢] حيث العملُ الفني ذو الموضوع — كالشعر والأدب بعامة — يمثل «علامَةً sign»[٣]** ذات طابع إشكالي؛ إذ يعمل على الدوام بوصفه علامة مستقلة، وكذا بوصفه علامة توصيليَّة. ومن ثَم فالعمل الأدبي يجمع بين كونه عملًا فنيًّا من جانبٍ، وكونه — في الوقت نفسه — كلامًا يعبر عن موقفٍ عقلي أو فكرة أو شعور ... ويمثل هذا الطابع تناقضًا جدليًّا جوهريًّا يشكل تطوره علامات فارقة في تطور الأدب والفنون بعامَّة، وكذا يمايز بين أشكال الفنون في ذاتها.

وتشتمل العلامة حينئذٍ على عناصر ثلاثة:

(أ) «عمل - شيء» وهو رمز محسوس خلقه الفنان.

(ب) «موضوع جمالي» وهو المعنى الذي يقابله الرمز المحسوس في الوعي الجماعي، والذي يتكون من القاسم المشترك بجميع الحالات التي يثيرها هذا «العمل - الشيء» عند أعضاء الجماعة. ويحمل المعنى هنا البنية الخاصة بالعمل الأدبي.

(ج) «علاقة» تربط العلامة بالشيء المشار إليه، ولكنها علاقة لا تحيل إلى وجود مُحَدَّد — فالعلامة هنا مستقلة بذاتها — بل تحيل إلى السياق الكلي للظاهرة الاجتماعيَّة الخاصَّة بوَسَطٍ مُعْطى (العلم، الفلسفة، الدين، السياسة، الاقتصاد ...)

ولا يمكن في مثل هذا التصور اختزالُ العمل الفني إلى مجرد «العمل - الشيء»؛ إذ يختلف «الموضوع الجمالي» لـ «العمل - الشيء» — الذي يعمل باعتباره «دلالة» — باختلاف الزمان أو المكان أو جماعة التلقي.

---

[٢] جان موكاروفسكي، الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقيَّة، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة؛ مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصريَّة، القاهرة، ط١، ١٩٨٦م، ص٢٨٦–٢٩١.

[٣] **العلامة sign هي أيَّة وحدة ذات معنى، يتم تفسيرها باعتبارها تحل محل شيء آخر غيرها، أو تنوب هي نفسها عنه. وتوجد العلامات في شكل مادي (فيزيقي)؛ مثل الكلمات والصور والأصوات والأفعال والأشياء.

وليس للعلامات معنى أصلي ملازم لها، أو كامن بداخلها؛ فالعلامات تصبح علامات فقط، عندما يقوم مستخدموها بإكسابها معناها، من خلال إحالتها إلى شفرة معينة معروفة.

انظر: دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات الأساسيَّة في علم العلامات (السيميوطيقا)، ترجمة وتقديم: أ. د. شاكر عبد الحميد، مراجعة: أ. د. نهاد صليحة، أكاديميَّة الفنون، وحدة الإصدارات.

ينضاف إلى ذلك أنه يوجد في كل فعل إدراكي لعمل ما — بالإضافة إلى النواة المحوريَّة التي تنتمي إلى الوعي الجماعي — عناصر ذاتيَّةٌ نفسيَّة تشبه إلى حَدٍّ بعيد ما يُسمى بـ «عوامل التداعي» في الإدراك الجمالي. ويمكن لهذه العناصر الذاتيَّة في حال خضوعها للنواة الجوهريَّة في الوعي الجماعي أن تتحول إلى عناصر موضوعيَّة.

وإذا كانت «العلامة» طبقًا للتعريف الشائع — فيما يرى موكاروفسكي — حقيقة سيميائية[٤*] ترتبط بحقيقة أخرى يُفْتَرَض أنها توحي بها، فإن الحقيقة التي يقوم النص مقامها حال كونه علامة مستقلة هي قدرته على أن يُسْتَخدَم وسيطًا بين أعضاء الجماعة نفسها. هذا إضافةً إلى قدرته التداوليَّة من خلال ما يكتسبه النص من وظيفة توصيلية.

وعندما يحيل العمل الفني — أو النص الأدبي هنا — إلى سياق الظواهر الاجتماعية، فإنه لا يطابق بالضرورة — فيما يرى موكاروفسكي — هذا السياق بطريقة تجعلنا نستطيع أن نأخذ هذا العمل مأخذ الشهادة المباشرة أو الانعكاس السلبي دون أي تحفُّظات. والعمل الفني — شأنه في ذلك شأن جميع العلامات — يمكنه أن تربطه

[٤*] في الترجمة «حقيقة سيميوطيقية» واستبدلنا «سيميائية» بـ «سيميوطيقية» لتوحيد المصطلحات على طول الكتاب.

والسيميائيَّة: هي العلم الذي يَدْرُسُ ظواهر الثقافة بوصفها أنظمةً من العلامات. وهي المقابل العربي للمصطلح «السيميولوجيا Semiology» الشائع في الكتابات الفَرنسيَّة منذ أن أرسى فرديناند دي سوسير مفهوم هذا العلم، والذي نجده عند رولان بارت، وليفي شتراوس، وجوليا كريستيفا، وبودريار. وهي المقابل أيضًا لما يشيع في التيار المعرفي الأنجلو-سكسوني تحت مصطلح سيميوطيقا Semiotics، كما عند تشارلز سوندرزبيرس، ومن جاء بَعْده من أمثال موريس، وريتشاردز، وأوجدن، وسيبويك.

فهما مترادفان، وإن كان «جريماس Greimas» يُفَرِّقُ بين المصطلحين في الفرنسيَّة بأن:

سيميوطيقيا: مصطلح يحيل إلى الفروع، أي إلى دراسة أنظمة العلامات المختلفة. أما سيميولوجيا: فمصطلح ينطبق على الهيكل النظري للعلم.

انظر:

- مَسْرَد المصطلحات الملحق بكتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة؛ مدخل إلى السيميوطيقا، ص٣٥١، ٣٥٢.
- معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، ص١٩١.
- هذا البحث الضافي حول المصطلح وصياغته بكتاب: المصطلح النقدي، د. عبد السلام المسدي، ص٩٧–١١٢).

بالشيء المعني علاقة غير مباشرة من النوع الاستعاري، أو من غيره من أنواع العلاقات غير المباشرة، دون أن يمنع ذلك أن تخص العلاقة الشيء المعني دون غيره. ويترتب على طبيعة الفن السيميائيَّة أن العمل الفني لا يجب أن يُسْتَغَلَّ وثيقةً تاريخيَّة أو اجتماعيَّة دون أن تُفَسَّر قيمته التسجيليَّة في بادئ الأمر، وهذه القيمة تكمن في نوعيَّة العلاقة التي تربط بين العمل الفني والسياق المُعْطى للظاهرة الاجتماعية.

وليس الموضوع في تلك الأعمال الفنية ذات الموضوع — والفنون تتفاوت في الوجود الفعلي أو الضِّمْني للعنصر التوصيلي؛ إذ تظهر بجلاء في الأدب والرسم والنحت، وتشحب في الرقص، وتتشعب بحيث لا تكاد تظهر في فنون أخرى؛ كالموسيقى والعمارة — نقول ليس الموضوع في هذه الأعمال وَحْدَه هو ما يقوم بالوظيفة التوصيليَّة، وإنما جميع العناصر المكونة للعمل — وحتى أكثرها شكلية — تملك قيمتها التوصيليَّة الخاصَّة؛ فالبنية كلها هي ما يحمل المعنى، ولا يلعب الموضوع سوى دور محور يتبلور حوله هذا المعنى الذي لولاه لظل غامضًا.

وبعض الأعمال ترسي أساسها — ولا يزال الكلام لموكاروفسكي — على الموازاة أو الموازنة بين علاقتين تربطان هذه الأعمال بواقع مُحَدَّد المعالم؛ إحداهما خالية من القيمة الوجوديَّة، والأخرى توصيليَّة محض، كما هو الحال بالنسبة للصورة الشخصية أو (فن البورتريه portroit) سواء أكان ذلك في الرسم أو النحت؛ إذ يجمع البورتريه بين كونه توصيلًا للشخص المُصَوَّر، وكونه عملًا فنيًّا مُجَرَّدًا من أيَّة قيمة وجوديَّة والشعر الجاهلي، فيما نتصور، مَجْلى لهذه العلاقة الجدلية بين ما هو توصيلي وما هو فنيٌّ مُفَرَّغٌ من قيمته الوجودية، بين ما هو واقعي — وربما تسجيلي في بعض الأحيان — وما هو تخييلي.

(٢) والاعتداد هنا في إطار الشعر الجاهلي بالوظيفة التوصيليَّة للعلامة لا يُعَطِّل قيمتها التخييليَّة؛ ففي الوقت الذي لا يمكن إغفال قيمته التوصيليَّة تظل قيمته التخييليَّة حاضرة.

وفي ظل هذا التواشج تصبح الوظيفة المستقلة للعلامة أو قيمتها التخييلية هي الوظيفة المهيمنة سيميائيًّا؛ إذ لا يمتنع أن يشير الشعر بعلاقات مواربة وغير مباشرة في أحيانٍ، ومباشرة في أحايين ليست بالقليلة، لأحداث ومواقف وشخصيات. ولكن مهما كان العمل الفني يُحَدد من أشياء وشخصيات وأحداث فإنها — رغم موازاتها للواقع الخارجي فيما يشبه نقلها — ليست هذه الأشياء تمامًا لخضوعها النهائي لتلك الوظيفة

التخييليَّة. فما يتمثل في النص الأدبي ويَمُد صلات متفاوتة مع الواقع المُتَجَسِّد في العالم؛ إنما يتمثل عبر إشارات لغوية، وهنا يتحول مفهوم «الواقع» من «الواقع المادي» العَيني الخارجي إلى «واقع نَصي» محكوم بتقاليد الكتابة النوعيَّة أو تقاليد الجنس الأدبي.

وما يُحَدِّد منزلة الشعر بالأساس من حيث هو «كلام مُخَيَّل»[٥] كما كان يقول عنه النقاد والفلاسفة العرب القُدامى؛ هو خروجه عن دائرة البحث في صدقه أو كذبه الواقعي الخارجي المادي؛ إذ الشعر أكاذيب بمعنى التشبيه والتمثيل والتخييل.[٦*] وكذا ما يحدد منزلته عند ناقد مثل «تزفيتان تودروف» أيضًا هو استعصاؤه على امتحان الصِّدْق؛ إذ لا هو بالحق ولا بالباطل، ولا وجود لجملة في النص الأدبي صحيحة أو باطلة، بما لا يمنع أبدًا من أن تكون للعمل برُمته طاقةٌ وصفيَّة معينة. والنص عند «تودروف» قد يملك من الامتثال للوقائع الخارجية ما يجعله «مُحْتَملًا» في مشاكلته للواقع، وهو ما يتأتى من خلال نمطين أساسيين من المعايير، يؤدي كل منهما للآخر في نهاية المطاف؛ الأول: هو ما يسمى بقواعد الجنس الأدبي، فكَي يكون بوُسع العمل أن يُعْتَبَر «مُحْتَمَلًا» عليه أن يمتثل لتلك القواعد. وتضحي مشاكلتُه الواقع حينئذٍ علاقة العمل بالخطاب الأدبي. وبالتحديد علاقته ببعض تفريعات هذا الخطاب، وهي تُكَوِّن جِنْسًا أدبيًّا. والآخر: هو ما يُعَدُّ بمثابة الرأي العام. وهنا لا تدور الاحتماليَّة ليس بين علاقة الخطاب ومَرْجعه؛ فيتأسس ما يدور حول الصدق والكذب، وإنما تدور العلاقة

---

[٥] حازم القرطاجَنِّي، منهاج البُلَغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٦م، ص٨٩.

[٦] *لا يدخل الشعر عند الفارابي مثلًا في باب الألفاظ الصادقة؛ وإنما هو عنده ألفاظ كاذبة. وليس الكذب هنا صفة لما «يوقع في ذهن السامعين الشيء المعبَّر عنه بدلَ القول»، وإنما صفة لما «يوقع في ذهن السامعين «المحاكي للشيء». إنه يقول: «ولا يَظُنَّنَّ ظانٌّ أن المغلِّط والمحاكي قولٌ واحدٌ؛ وذلك أنهما مختلفان بوجوه: منها أن غرض المغلِّط غير غرض المحاكي؛ إذ المغلِّط هو الذي يُغَلِّطُ السامع إلى نقيض الشيء حتى يوهمه أن الموجود غير موجود، وأن غير الموجود موجود. فأما المحاكي للشيء فليس يوهم النقيض، لكنِ الشبيه.» فالمحاكاة إيهام بشبيه الشيء حيث الشعر والتخييل، أما المغالطة فهي إيهام بنقيض الشيء».

انظر: الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب: فن الشعر لأرسطوطاليس، ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ص١٥٠–١٥١.

بين الخطاب وما يَعْتقد القُراء أنه صحيح. وعليه تقوم العلاقة بين العمل وخطابٍ مَبْثوث يمتلك كل فرد من أفراد المجتمع بعضًا منه، ولكن لا أحد يستطيع أن يزعم امتلاكه؛ إذ هو خطاب يحوزه الرأي العام، خطابٌ ثالث مستقل عن العمل. وحينئذٍ يقوم هذا الرأي العام، هذا الخطاب الثالث بوظيفة القاعدة في الجنس الأدبي؛ بل يحكم كل الأجناس الأدبية.[٧]

إن الطلل والرحلة والطيف والسفر والصحراء والمطر والبرق والليل والخمر والرمح والسيف والفرس والناقة ... هي بعض موضوعات السرد الشعري وتقاليده. ونعني بالتقاليد فاعليَّة النصوص واللغات التي تسبق وجود الأفراد وتبقى باستخدامهم، قد تتنوع التفاصيل والوظيفة داخل كل موضوع من تلك الموضوعات، ولكنها لا تكاد تخرج على نَسَق تواردها العام.

ولم تكن تقاليد القصيدة — وحدات سَرْدها الشعري — أوائل خطوات الشعراء مع القصيدة، لقد كانت ذروة تجاربهم الفنيَّة وعلامات رسوخ فنهم الشعري، حتى أضحى تكوين القصيدة على هذا النحو هو سَرْدية العرب الكبرى لحياتهم وفلسفتهم وفنهم ومعارفهم؛ حيث أضحى الشعر مَجْلى للثقافة؛ ثقافة الأفراد وثقافة المجتمع.

إن الشاعر العربي وهو يكتب قصيدته أو يرويها يَسْرُدُ عن الحياة والوجود، عن ذاته وداخله، عن المجتمع والكون، وكذا يَسْرُدُ قِيَمًا شكليَّة وبِنية جوهرية وخبرة جماليَّة لبناء القصيدة. فما هو من صُلْب الواقع — إلى جانب الموضوع — تقاليد الكتابة وقواعد النوع، ومن ثم يغدو نظام القصيدة العربية: «أقرب ما يكون إلى قالب ذهني مجرد أو إلى صيغة إدراكيَّة مهيمنة تحيط بكل طارفٍ وتليد في الوعي العربي باللفظ الشعري، بإيقاعه المتآلف المتداعي، وبدراية ضمنيَّة للأشياء والأمور والرموز، وذلك من خلال ترتيبها حسب منطق تنظيمي متوارث أُطُرًا وأشكالًا بنائية، لا يعرف الشاعر العربي لها بداية، كما أنه طوال قرونٍ لم يتساءل متى وإلى أين ستنتهي».[٨]

[٧] تزفيتان تودروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ١٩٩٠م، ص٣٥، ٣٦.

[٨] ياروسلاف ستيتكيفيتش، سينيَّة أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد السابع العددان ١، ٢؛ أكتوبر ١٩٨٦م، مارس ١٩٨٧م، ص١٣.

والشعراء في وقوفهم على الأطلال أحيانًا ما «يربطون ربطًا قويًّا بين الحياة ووجود المرأة، فالديار عامرة، والأرض مُخصبة، والشمس مشرقة، والمراعي مزدهرة، والماء وفير، والكلأ كثير، والماشية مملوءةٌ حيويَّةً ونشاطًا، يبدو عليها أثر الرِّيِّ والشبَع؛ ما دامت المرأة التي يتحدث عنها الشاعر مقيمة في هذه الديار.

أما الديار التي فارقتها المحبوبة، فهي خرِبة موحِشة، قد سكنتها الوحوش الآبدة، والطيور الجارحة، ونعقت فيها الغربان، وانعدمت فيها وسائل العيش، وعَمها الظلام، وأحاطت بها الرهبة والوحشة، كل ذلك في صور شعرية متلاحقة يقابل فيها الشاعر بين الحياة والموت، والحركة والسكون، والسعادة والشقاء، ولين العيش وشظفه».[٩]

والشعراء حينئذٍ يَسْرُدون عن الأطلال بما هي سَرْد عن موضوع شعري آخر، قد يكون المرأة أو الحياة أو السعادة أو ما إلى ذلك من موضوعات. قد يَسْرُدون عن الطلل والنسيب والرحيل والسفر وغيرها من تقاليد محدودة، ولكن ليقولوا من خلال هذا السرد «اللامحدود»؛ يَسْرُدون عن الطلل ليتأملوا الوجودَ والتغير، يَسْردون عن الناقة ليقولوا عن الحياة والمواجهة، يَسْردون عن الثور ليقدموا صورة الفَلاة في علاقتها بالثور. ولا يمنع هذا بالطبع سردهم المباشر عن وقائعَ حياتيَّة مباشرة، يتتبعونها كيفما اختلفت ويتأملونها.

(٣) وتفصيلات الحياة ووقائعها البسيطة أو مغامراتها في مقدمة اهتماماتهم، ومهما كانت دلالاتها وأبعادها تمثل قيمة تجريدية فإنها تبقى وقائع الحياة وتفاصيلها اليوميَّة، كأنْ يذكر تأبط شَرًّا مف (١) حادث هربه من بجيلة حين أرصدوا له كمينًا، فأخذوه وكتفوه، ثم ما كان من تدبيره حيلةً هو وأصدقاؤه نجوا بها عَدْوًا على الأقدام. أو ما كان من نفار زوج الجميح، وإصغائها لتحريض عدوه مف (٤). أو مقاضاة جُبَيْهاء الأشجعي للرجل التميمي الذي استمنحه عَنْزًا له وأمسكها دهرًا لا يَرُدها مف (٣٣). أو الاعتذار عن الفشل في الخِطْبَة مف (٣٧). أو ما كان بين حاجب بنِ حبيب الأسَدِي وامرأته في سياسة المال مف (١١٠)؛ إذ تلح عليه أن يبيع فرسه مُحتجَّةً بارتفاع أثمان الخيل وأن الفرصة مواتيه لبيعه، ورَده حجتها بتَعداد مناقب فرسه وغنائه في الحرب وفي السِّلْم.

---

[٩] د. أبو القاسم أحمد رشوان، مُعلَّقات العرب؛ مكانتها الاجتماعية والفنيَّة، مطابع الدار الهندسيَّة، القاهرة، ص١٩.

والقصيدة الجاهلية مُولَعة بتعيين الأماكن والشخوص والوقائع. وهي تعيينات تستنزل النص في حيز الوجود وتجعل له وجودًا تاريخيًّا مرتبطًا بهذه التعيينات. فالمكان مثلًا في قصيدة ربيعة بن مَقرْوم الضَّبي مف (١١٣) يَنْقسم بين الشاعر ومحبوبته المفارِقة بناءً على الفعل «شَطت»:

تذكرتُ والذِّكْرى تَهِيجُكِ زَيْنبا وأَصْبَح باقي وَصْلِها قد تَقَضَّبا
وحَلَّ بِفَلْجٍ فالأباترِ أهلُنا وشَطَّتْ فَحَلَّتْ غَمْرَةً فمُثَقَّبَا

فيصبح — حتى ولو لم نكن على عِلْم بالموقع الجغرافي للأماكن المذكورة — يصبح «فلج» و«الأباتر» هنا، بينما يغدو «غَمرة» و«مُثَقَّب» هناك. يدخل في نطاق «هنا» الأهل والأصدقاء، أنا/الشاعر بما يملكه من حنين وشوق ورغبة في التواصل. ويدخل في نطاق «هناك» الأغراب والأباعد، المنقطعون، هي حيث «تقَضَّب الوَصْلُ». ويتحول المكان من قيمة مشتركة للطرفين الشاعر والحبيبة إلى علامة على التباعُد والمواجهة التي تقتضي الاختلاف؛ ففلج والأباتر في مواجهة غمرة ومثقب، وهي مواجهة إيقاعية وتركيبيَّة أيضًا؛ فكل زوج منها في شطر مواجه للآخر، وداخل بناءٍ نحوي يقابله.

ويتخطى التبريزي شرح هذه الأماكن، وكذا مُحقِّقا المفضليات، ولكن محقق شرح التبريزي يحدد هذه الأماكن من معاجم المواضع والبُلْدان، فـ «فلج: وادٍ في طريق مكة، بين البصرة وحمى ضريَّة، من منازل عَدِي بن جُندُب العنبر بن عمرو بن تميم ... والأباتر: موضع في ديار بني أسد، قبل فلج ... وغمرة: منهل من مناهل طريق مكة، ومنزل من منازلها، وهو فصل ما بين تِهامة ونَجد. ومثقب: موضع.»[١٠] وهذا التباين في التعامل مع المكان يعكس وجهة نظرٍ ما؛ إذ إنها مواضع واقعيَّة في الحياة العربية أصبحت بالفعل أماكن شعرية عندما دخلت حيز القصيدة، ولكنها تظل في الأذهان مشدودةً إلى رصيدها الواقعي، ويظل لها هذان الجانبان. ويبدو أن هذا الطابع الشعري، الذي يأخذ من المكان مجرد كونه مكانًا، هو ما أعرض بالتبريزي ومحققي المفضليات عن التحديد المادي لهذه الأماكن، اكتفاءً بتلك القيم الجمالية التي يؤسسها النص الشعري، في حين كان الطابع الوثائقي للشعر هو ما حدا بمحقق الشرح إلى تعيينها.

[١٠] د. فخر الدين قباوة، هامش تحقيق شرح اختيارات المفضل للتبريزي، ٣:١٥٣٠.

(٤) ويحدد راشد بن شهاب اليشكُري خطابه في مف (٨٦) بأنه إلى قيس بن مسعود، ويُعيِّنه في ب (١١) رغم أنه هو المعني على طول الأبيات ومن بداية النص:

أقيسَ بنَ مسعودِ بنِ قَيْسِ بنِ خالدٍ … أَمُوفٍ بـأَدْراع ابنِ طَـيْبَـةَ أم تُـذَمّْ

ويتوعده أشد الوعيد ويطلب منه أن يكف عن الهَجو وإلَّا نَدِمَ، ويتهدده بالسلاح، فينعت حينئذٍ سيفه وقوسه ورمحه ويذكر كرمه وعزَّه، وهنا يحكي عن قَصره:

بَنَيْتُ بِثَاجِ مِجْدَلًا من حجارَةٍ … لأَجْعلَهُ عِزًّا على رَغْمِ منْ رَغَمْ
أَشَمَّ طُوَالًا يَدْحَضُ الطَّيْرُ دونَهُ … لـه جَـنْـدَلٌ ممَّـا أَعَـدَّتْ لَـهُ إِرَمْ
ويأْوِي إليهِ المُسْتجيرُ من الرَّدى … ويأوي إليه المُسْتعيضُ من العَدَم

إن هذا المِجْدَل، أو القصر، رمز للعِزَّة والنُّصْرَة، وعلامة شِعرية دالَّة بقوة داخل بناء القصيدة، بما يوفره النص له من أوصاف وعلاقات، وفوق ذلك يُثَبِّتُ القيمة الخُلُقية والسلوكيَّة في المكان الذي يتعيَّن بـ «ثاج». والمكان هنا ليس مراوغة؛ إذ إن مصداقيته طبقًا للواقع الخارجي ركنٌ أصيل في مصداقية النص الشعري.

وربيعةُ بنُ مَقْروم الضَّبِّي بعد أن أفاض في سرد نُعوته الشخصيَّة في مُفَضَّلِيَّته السابقة ما إن بدأ في السرد عن قومه حتى طالعنا في أبيات خمسة بحَشدٍ من الأعلام ب (٢١–٢٥):

ونحن سَقَيْنا من فَرير وبُحْتُر … بـكُلِّ يدٍ مِنَّـا سِنَـانًـا وثَـعْـلَـبَـا
ومَعْنٍ ومن حَيَّيْ جَدِيلَةَ غادَرتْ … عَمِيرَةَ والصِّلَّخْمَ يكْبو مُلَحَّبَا
ويومَ جُرادَ اسْتَلْحَمَتْ أَسَلَاتُنا … يَزيدَ ولم يَمْرُرْ لنا قَرْنُ أَعْضَبا
وقاظَ ابنُ حِصْنٍ عانيًا في بُيوتِنا … يُعالِجُ قِدًّا في ذِراعَيْهِ مُصْحَبَا
وفارسَ مَرْدُودٍ أشاطَتْ رماحُنا … وأَجْزَرْنَ مَسْعودًا ضِبَاعًا وأَذْؤُبَا

فالأبيات تُعَدِّد بطونًا كلها من طيِّئ، وفرسانًا بواسل دارت عليهم الدائرة على يد القبيلة، وتذكر يومَ جُراد، وهو يوم من أيامهم. فأضحت الأبياتُ وثيقةً تجمع البطون التي ينتمي إليها الخصوم (فرير – بُحْتُر – مَعْن – جَدِيلة، ومنها عَمِيرة والصِّلَّخْم)، وكذا غدت مُحَمَّلَةً بالأخبار المشينة لهؤلاء الفرسان (يزيد – ابن حِصْن – فارس مَرْدود – مَسْعُود) أولئك الذين تَجَرءُوا على محاربتهم، بل إنها تُنَكِّلُ بسيرتهم. إن الأبيات

لم تُكْتَبْ هنا إلا لِتَذيعَ وتُحْفَظ، تُدَوِّن الهزيمة وتَسْرُدها للآخرين المعاصرين، وللأجيال اللاحقة.

ويبكي مُتَمِّم بن نُوَيْرَة في مف (٦٧) أخاه مالِكًا، وهو كما يقول: لا يؤبِّن أو يَجْزَع، وإنما يُنَوِّه بمآثر أخيه ويَسْرُد عن أفعاله وأخلاقه ومروءته. ومالك هو موضوع القصيدة الذي ينتظم حوله الخطاب ويجعل من القصيدة خطابًا منسجمًا، والنص يدور حوله بذكر اسمه وإعادته والإشارة إليه بالضمائر وبغير ذلك من أوصاف.

والقصيدة تبدأ لا بذكر اسمه وإنما بتعيينه من خلال مجموعة من الأوصاف: «فتًى غير مِبطانِ العَشِيَّات» ب (٢)، «فتى ... أرْوَعا» ب (٢)، «لبيب» ب (٤)، «خصيب» ب (٤). أو الإحالة إليه بالضمير: «تراه كصَدر السيف» ب (٥)، «وإن تَلْقَه في الشَّرْب لا تَلْقَ فاحشًا» ب (٧). ومن حين لآخر يُذكر اسمه في مواضع متعددة على نحو ما نجد في الأبيات: (١١، ١٢، ١٦، ٢٠، ٢٤، ٣٣، ٤٤، ٤٩، ٥١).

وقد يقتضي ظاهر السرد عنه ذكره ثم الإحالة إليه. ولكن ما يحدث هو أن النص يعيد ذكر الاسم في مواضع عِدَّة من القصيدة على الرغم من تعيين المرجع، بدلًا من الإحالة إليه، وكأن الكلام ينقطع لِيُسْتأنَف عنه مَرَّةً أخرى.[١١*] وربما كان هذا الإضمار عَوْدًا إلى الأصل في بناء اللغة؛ إذ «الضمير كناية عن الاسم الظاهر كما يقول الكوفيون».[١٢] ولكن

---

[١١] *يُنْظر أحيانًا للنصوص بوصفها سلاسل من الإضمار — كما عند «هارفنج» — بحيث أن سلاسل الإضمار حسب نظريته هي الوسيلة الحاسمة في بناء النصوص. فبعض الوحدات اللغوية، كالأسماء والأفعال (التي تصلح أن تُكَوِّن ما يُسمى بالمرجع) يُحال إليها برموز لغوية أخرى مطابقة لما تعود إليه، كالضمائر (التي تكوِّن حينئذٍ ما يُسمى بالراجعة)، وهذا الاستبدال الإضماري يضمن عند هارفنج بعد تحقُّقه وحدةَ سياق النص. ولذلك يُعَرَّف النص عنده بأنه «وحدات لغوية متتابعة مبنيَّة بسلاسل إضمار متصلة».

وتتحدد بداية نَصٍّ ما في نموذج هارفنج بظهور «المرجع التركيبي» وغياب الراجع. فكل الجُمل التي يرتبط بعضُها ببعض بسلاسل إضمار بَدئيَّة تُكوِّن نَصًّا. وعندما تتوقف سلاسل الإضمار هذه أو يُسْتَبْدل بها أخرى يبدأ بذلك نَصٌّ جديد. وعلى هذا النحو فكل الجمل التي يرتبط بعضُها ببعض بغير الإضمار — عند هارفنج — تنتمي إلى نصوص مختلفة.

انظر: فولفجانج هاينه من، ديتر فيهفيجر، مدخل إلى علم اللغة النَّصِّي، ترجمة: د. فالح بن شبيب العجمي، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعوديَّة، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م، ص٢٧، ٢٨.

[١٢] د. تمام حَسَّان، الخُلاصة النحويَّة، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م، ص٩٢.

مع اطراد النص واتحاد المرجع يبدو أن قطع الإحالة وظهور الاسم على هذا النحو هو العدول عن الشائع في بناء النصوص؛ إذ إن هذا الظهور يؤدي إلى شبه استقلال لهذه المقاطع التي يظهر فيها الاسم. يقول الرضي: «وإنما احتاجت إلى الضمير؛ لأن الجملة في الأصل كلام مستقل، فإذا قصدتَ جعلها جُزءَ الكلام، فلا بُد من واسطة تربطها بالجزء الآخر، وتلك الواسطة هي الضمير؛ إذ هو الموضوع لمثل هذا الغرض».[١٣]

والاسم هنا لا يمكن أن يكون إلا إشارة لهذا المتعين (مالك بن نويرة)، وسيظل النص مشدودًا إليه ما دامت الإحالة تتوجه نحوه، وظلت الأخبار تحوط النصَّ وتتحرك به، ويتناقلها الرواة ما تناقلوا النَّص ذاته. إن الاسم «مالك» لا يظهرُ إلا مقرونًا بقيمة سلبية إزاء الحياة، وتُترك الإحالة غالبًا للقيم الإيجابيَّة. فالاسم لا يَظْهَرُ إلا مقرونًا بالموت ومرادفاته، على الرغم من أن النص يذكر جُوده وشجاعته ومروءته، إن الإحالة إليه حينئذٍ تكون من خلال الإضمار. فالاسم يَرد على هذا النحو:

ب (١١): هَلَّا تبكيان لمالكٍ

ب (١٢): فابكي مالكًا.

ب (١٦): لم يُلْفَ مالِكٌ

ب (٢٠):

فلما تَفرَّقنا كأني ومالِكًا لطول اجتماعٍ لم نَبِتْ ليلةً معًا.

ب (٢٤): قَبْرُ مالِكٍ

ب (٣٣): غيَّرَني ما غالَ قَيْسًا ومالِكًا

ب (٤٤): يومَ قامَ بمالِكٍ مُنادٍ

ب (٤٩): صادفَ الحَتْفُ مالِكًا

ب (٥١): مَقْتَلُ مالِكٍ

إن هذا التكرار وإعادة الاسم أثرٌ من آثار ليس فقط واقعيَّة النص، بل أيضًا أثرٌ من آثار واقعيَّة الاتصال وحيويته مع المستمع أو القارئ. وكذا أثرٌ لارتباط الاسم برصيد انفعالٍ نفسيٍّ لا يُغْني عنه استبدال الضمير به، فالاسم حينئذٍ كأنه ليس بطاقة على هذا

---

[١٣] الرضي، شرح الرضي على الكافية، تصحيح وتعليق: يوسف حسن عمر، جامعة قاريونس، ١٩٧٨هـ/١٣٩٨م، ص١: ٩١.

المرجع، على هذا الغائب، إنه استحضارٌ له. إن الاسم حينئذٍ يعمل كأنه «مالك» نفسه. وهو ما يعزز فجيعة الفقد.

المبحث الثاني: الشعر وسَرْد التأريخ[١٤]*

(١) على الرغم من أن المسرودات التاريخيَّة والتخييلية تبدو مختلفة كليةً في منشئها — فيما يرى «والاس مارتن» — إذ السرد التخييلي (الروائي عند مارتن) حُرٌّ في البدء من «بذرة» مشهد أو شخصيَّة، يُضاف إليها أي شيء ممكن التخيل. أما السرد التأريخي فيبدأ من سلسلة زمانية مُشَبَّعة تمامًا بالأحداث، تحتوي كل لحظة أحداثًا قد تكون أكثر مما يمكن استخدامه، ولا يمكن تغيير أحدها. أما تلك اللحظات التي تفتقر إلى سجلات أحداثٍ كافية فيمتنع ملؤها بالحدس.

ولكن على الرغم من هذه الاختلافات فإن السارد التاريخي والسارد التخييلي يواجهان المشكلة ذاتها؛ مشكلة إظهار أن وضعيَّةً في بداية سلسلة زمانيَّة تؤدي إلى وضعيَّة مختلفة في نهايتها. وإمكانية تعيين سلسلة كهذه يعتمد على الافتراضات التالية:

(١) افتراض الموضوع الواحد: إذ يجب أن تكون الحوادث المُضَمَّنة جميعها ذات صلة وثيقة بموضوع واحدٍ، مثل شخص أو منطقة أو أُمَّة.

(٢) افتراض الاهتمام الإنساني: إذ يجب أن تكون الحوادث المُضَمَّنة جميعها مُوَحَّدة فيما يتعلق بقضيَّةٍ ذات اهتمام إنساني يشرح العِلِّيَّة.

(٣) افتراض علاقات السبب والنتيجة في إطار زمنيٍّ.

---

[١٤] *ثمة فارقٌ بين التأريخ والتاريخ؛ إذ التاريخ History: هو جملة الأحوال والأحداث التي يَمُرُّ بها كائنٌ ما، وتَصْدُق على الفرد والمجتمع، كما تصدق على المظاهر الطبيعيَّة والإنسانية. وعَدَّ هيجل التاريخ جزءًا من الفلسفة؛ لأنه ليس مُجَرَّد دراسة وصفيَّة، بل هو أقرب إلى التحليل وبيان الأسباب.

أما التأريخ Historiography: فهو تسجيل هذه الأحوال والأحداث أو أي عرض نسقي لها. إنَّ صاحب التأريخ مَعنيٌّ بجمع الحقائق التاريخيَّة ووثائقها مع تسجيلها تباعًا، في حين أن المؤرخ أو صاحب التاريخ يرتبها ترتيبًا يتلاءم مع ميوله الفكرية والذوقية، وقد يتناولها بالمناقشة والشرح.

انظر:

- د. علية عزت عياد: معجم المصطلحات اللغوية والأدبيَّة، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٤م، ص٥٧، ٦٥.
- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيَّة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٠م، ص٦٤.

ومثل هذه الافتراضات لا تمثل تقييدات بالنسبة للسرد التخييلي أو التأريخي؛ إذ هي بالنسبة للأول تخلق (إمكانيَّة السرد)، وبالنسبة للأخير توفر له — وهو يواجه كُتلةً من الحقائق — نقطةً يبدأ منها.[١٥] ولكن مثل هذا التحول في الوضعيات الذي هو سمة كل ما هو تاريخي، كل ما هو تحولي نجده في السرد التاريخي وبعض السرود التخييلية النثرية المعاصرة، كالرواية، ولا يمتنع أيضًا أن يوجد في السرد الشعري الذي يترصَّد مثل هذه التحولات، أو يُمعِن في كتابة التاريخ شأن الملاحم، ولكن القصيدة الجاهلية تَتَماسُّ بجوهريَّة مع ما هو تاريخي من حيثُ الحادثةُ وتناثُر الجزئيات بما لا يعبِّر بالضرورة عن (استراتيجيات) تحولٍ زمني، فالسَّرد أبدًا مُنشغل بالحوادث لا في تعاقُب لحظاتها التاريخية، وإنما بالحادثة في لحظة ما. ومدار اهتمامه على «تدوين الواقعة» التي يأخذ الشاعر فيها موقع المؤرخ والشاهد والمرجع. فالشعر «يسجل» الحوادث كما يسجل النَّزَعات والآمال والقيم.

والسرد الشعري لا يسلسل الحوادث، وقد لا يترصَّدها هي في ذاتها، وإنما تَتْأَرُ عينه «القيمة» التي وراءها. وعندما يسجل الشاعر انتصار قبيلة على أخرى، فهو يهدف إلى قيمة النصر أو ما يستَتبِعها من نحو البطولة أو الكرامة أو الشرف وما إلى ذلك. ولا يبحث في أسباب النصر أو الهزيمة ليأخذ دوافع الأحداث أو خلفياتها، وإنما ليُوبخ على قيمةٍ كالتخاذل أو الغدر أو الضعف أو العصيان أو العداوة، أو يمجد التماسك أو الشجاعة أو الحزم، وما إليه من قيم تدخل فيما هو إنساني في فلسفة النظرة التاريخيَّة.

وهنا يذكر والاس مارتن أن أرسطو كان يرى أن السرد التخييلي أكثر فلسفية وعلميَّة من التاريخ؛ لأنه يتعلق بالحقائق العامة، فهو يعالج ما يحدث عادةً لا ما حدث فعلًا مما لا يمكن شرحه بالإشارة إلى قوانين عامَّة.[١٦]

---

[١٥] والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٩٢.

[١٦] والاس مارتن: السابق، نفسه، وانظر أيضًا، مقال بول ريكور: الحياة بحثًا عن السرد، ص٤٢. وفي هذا يقول أرسطو: «إن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع، بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الرُّجحان أو الضرورة، فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويانه منظوم أو منثور … بل هما يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع، على حين أن الآخر يروي ما يجوز وقوعه. ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ؛ لأن الشعر أمْيَل إلى قول الكليات، على حين أن

ومثل هذه «الذاتية» التي يمكن أن توصَف بها السُّرود التخييلية، بما يجعلها أحيانًا خصيمًا للموضوعية أو الحقيقة، ليست مثلبًا لهذه السرود. فإذا كانت جهود التاريخيين — فيما يرى «جُوزِف هورس» — قد دارت على «حقائق» كائنة بذاتها، تقع خارج ذوات المؤرخين، وظل يُنظَر إلى ذاتية المؤرخ بأسفٍ شديد، فقد أضحت هذه «الذاتية» نفسها هي ما يُطالب به اليوم باسم «الحقيقة التاريخيَّة» نفسها، فالمؤرخ لا يستطيع الحكم على شخصيَّة تاريخيَّة أو فِعْلٍ ما إلا إذا أَحْسَن الانتباه إلى ذاته؛ ذلك أن المؤرخ يُحيي ذكرى هذه الشخصيَّة أو ذلك الفعل، أو على الأصح يعيد فعله ويَرُد إليه الحياة، ومن ثم فمعرفة العالم تستحيل بعيدًا عن اعتبار هذا «الداخل»، بعيدًا عن أن يتهيأ لها الخيال والإحساس.[١٧] وهنا تتقارب المسافة أكثر بين السرد التاريخي والسرد التخييلي.

(٢) وأبيات بشر بن أبي خازم مف (٩٦) ب (٨–٢٢) على سبيل المثال تقدم معلومات هامة ومباشرة عن يوم النِّسار، قد يكون مدارها على تمثيل القوة والشجاعة والعِزَّة، ولكنها أيضًا تُوثِّق لبعض تفاصيل هذا النصر. وفي مقدمة هذه المعلومات:

- إجابة بني أسد دعوة بني سعد بن ضَبَّة.
- شطط هوازن وفشل محاولات ردهم.
- محاربة هوازن وإلحاق الهزيمة بهم، وتبديد شملهم.
- قصدهم قُشَيرًا (بطن من هوازن)؛ إذ كانت الحرب من أجلهم، وهزيمتهم.

التاريخ أميل إلى قول الجزئيات ... إن الشاعر ... ينبغي أن يكون أولًا صانع القصص قبل أن يكون صانع الأوزان، لأنه يكون شاعرًا بسبب ما يُحدِثه من المحاكاة، وهو إنما يحاكي الأفعال. وإذا اتفق أن صَنَع شعرًا في أمرٍ من الأمور التي وقعت فإن ذلك لا يؤثر في كونه شاعرًا، إذ لا شيء يمنع أن بعض الأمور التي وقعت قد جاء متفِقًا مع قانون الرجحان وقانون الإمكان، فعلى هذا الاعتبار يكون هو صانعها.»

انظر: أرسطوطاليس، في الشعر، حققه مع ترجمة حديثه ودراسة لتأثيره في البلاغة العربيَّة: شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م، ص٦٤، ١٦٥.

[١٧] راجع: جوزف هورس، قيمة التاريخ، ترجمة: نسيم نصر، سلسلة زدني علمًا، منشورات عويدات، بيروت/باريس، ط٣، ١٩٨٦م، ص٧٨–٩٤.

وهنا سوف نطالع كيف تتآلف مفاهيم عالم النص الأوَّلية عند «روبرت دي بوجراند»؛ الأشياء، والأوضاع، والأحداث، والأعمال، لإنتاج معلومات وتفاصيل أكثر حول هذه المعلومات، أو بالأحرى تنبني من خلالها، حيث:

- الأشياء Objects هي العناصر المفهوميَّة ذات التكوين الدائم، أو الهويَّة الدائمة.
- والموقف Situations هي أوضاع الأشياء الموجودة، وحالاتها الحاضرة.
- والأحداث Events هي الوقائع التي تُغير الموقف أو تغير حالة في إطار الموقف.
- الأعمال Actions وهي الأحداث المتَعَمَّدةُ الوقوع من فاعلها.[18]

وهنا، حيث المقامُ مقامَ بحث سرْديات، سوف نشير بـ objects إلى الأشياء والأشخاص في الموضع الحكائي.

إن أبيات بشر حافلةٌ بالأشياء والأشخاص والكائنات، حيث «بنو سعد بن ضَبَّة» – قوم الشاعر (نا) – «هوزان» – الضروس – الملا (الصحراء) – شهباء – الضراء – الرقيب – نشاص الثريا – الجَنوب – ذات القِدْر – قِدْر المرأة وما به من سمن – الكلاب – جراؤها – «اليمامة» – «أوطاس» – المعلوب (الطريق الموطوء المعَبَّد) – العِصِي – غُدْوة – الليل – الخيل – الدلاء – القَلِيب – كتيبة – «بنو عامر» – نساؤهم – عجوب النساء – العضاريط (التُّباع والأُجَراء) – الدُّمَى – الزعفران – الجيوب – رهوة – القلوب – مَنْبِت السِّيفَيْن – مُضَرُ الحمراء.

أما المواقف والأحداث والأعمال فتُبين من الأبيات، يقول بِشْر:

(٨) أجبنا بني سَعْدِ بْنِ ضَبَّةَ إذْ دَعَوْا ... ولـلـهِ مَـوْلـى دَعْـوَةٍ لا يُـجـيْـبُـهـا
(٩) وكُنـا إذا قُـلـنـا: هـوازِنُ أَقْبِلِـي ... إلى الرُّشْدِ، لم يأتِ السَّدادُ خطيْبُها

البيتان معًا يقدمان «الموقف» المشكل بعَدِّه حالةً أقرب إلى الثبات، وتمام التحقق في الماضي. حتى هذا الفعل الذي أصبح يدور في فلك «إذا» بما فيها من شرطٍ وظرفيَّة (إذا قلنا هوازنُ أقبلي)؛ يُلاقى دومًا بهذا الجواب الذي لا يُخْلَف؛ إذ لا جديد في معالم الوضع.

والموقف ذاته مبنيٌّ من أعمال وأحداث ومواقف داخليَّة. فدعوة بني سعد بن ضَبَّة «عمل action»، وإجابتهم «عمل»، وأمر هوازن بالارتداع «عمل»، وإباؤهم «عمل» كذلك.

[18] روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: د. تمام حَسَّان، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م، ص٢٠٣.

ولكن إجمالًا هذه الأوضاع المشكَّلة من الأفعال وردود الأفعال، أو الأفعال واستجاباتها تشكل بالنسبة للموضوع — محل النظر — عنصر الموقف.

أما البيت العاشر فهو أول «الأعمال» إزاء هذا الموقف، وهو فعل الردع الحاسم، هو «العمل» الذي سوف تصبح معظم الأعمال التالية له غير خارجة عن حيِّزه الدلالي، حيز «الحرب»:

(١٠) عطفنا لَهْم عَطْفَ الضَّروسِ من الملا
بِشَهْباءَ لا يَمْشي الضَّراءَ رقيبُها

لقد مالوا إليهم ميل الناقة الضروس (الناقة السيئة الخُلُق على من يدنو منها في وِلادِها)، بكتيبةٍ لا يَستخفي رئيسُها لِعِزِّها وكثرتها. ولعلنا نلحظ داخل هذا «العمل action» أن ثمة «مواقف situations» داخليَّة، كوضع هذه الكتيبة، حيث تجاهر بقوتها وقوادِها. وفي البيتين التاليين يقول:

(١١) فلما رَأَوْنا بالنِّسارِ كأننا نَشاصُ الثُّرَيَّا هَيَّجَتْها جَنُوبُها
(١٢) فكانوا كذاتِ القِدْر لم تَدْرِ إذ غَلَتْ أتُنْزِلُها مَذْمُومَةً أم تُذيبُها

فما يقدمه في ب (١١) من تصوير للعمل السابق (عطفنا عليهم) يندرج في قائمة «الأحداث events»؛ إذ هو نِتاج تَبَصُّر هوازن بتلك الكتيبة الشهباء، ورؤيتها رؤيةً نفسيَّةً قوامها الخوف والرهبة، وهو ما كان عنه البيت (١٢) لقد تَحَيروا فكانوا كتلك المرأة السائلة، فاجأها مَنْ يُداخلها منه الذُّعر، فَتَحَيَّرت، فهي بين انقباضها عن القصد وضَنِّها بالسَّمن المُذاب. وكل هذا يتضمَّنه الموقف الجديد الذي آلت إليه هوازن بعد موقفها السابق في ب (٩)، بعد أن رفضت كل مساعي الصلح، ودعوات التراجع، وأبت إلا اللِّجاج.

والأبيات التالية جُلُّها يُبيِّنُ هيئةَ قتلهم لهم إجمالًا ب (١٣–١٦). ولقُشَيْرٍ ب (١٧، ١٨). ولبني عامر ب (١٩–٢٢). وتبدأ الأبيات (١٣–١٥) بأعمالٍ كلها يُبَيِّن هذا القتل: قطعناهم – نقلناهم – لحوناهم. وتعود هذه الأفعال ليبيِّن هيئتها أيضًا فيما يليها في صدر كل بيت:

(١٣) قطعناهُمُ فباليمامةِ فِرْقَةٌ وأُخْرى بأوْطاسٍ تَهِرُّ كليبُها
(١٤) نقلناهُمُ نَقلَ الكلابِ جراءَها على كلِّ مَعْلُوبٍ يَثُورُ عَكُوبُها

(١٥) لَحَوْناهُمُ لَحْوَ العِصِيِّ فأصبحوا　　على آلةٍ يشكو الهوانَ حَريبُها
(١٦) لَدُن غُدْوَةً حتى أتى اللَّيْلُ دونَهُمْ　　وأدْرَك جَرْيَ المُبْقِيات لُغُوبُها

وتعود هذه الأعمال لتؤَطَّر زمنيًّا بالبيت الأخير.
وتُقَدَّم فِعالُهم بـ «قُشَير» من خلال أوصاف حالة:

(١٧) جَعَلْنَ قُشَيْرًا غايةً يُهْتَدى بها　　كما مَدَّ أشْطانَ الدِّلاءِ قَلِيبُها
(١٨) إذا ما لَحِقْنا منهُمُ بكتيبَةٍ　　تُذُكِّرَ مِنها ذَحْلُها وذُنوبُها

فالشطر الأول يقتضي إحراز الهدف وإمعان القتل في قَصْدٍ لا يتلوَّى يمينًا أو يسْرَةً، والعبارة في ظاهرها قد تحمل معنى التبجيل والتقدير؛ أن يجعلوهم غايةً يُهْتَدى بهم، ولكن السياق والبيت التالي يهدِمان هذا التوقع المبني على مجاراة ظاهر الكلام، فيُضحي الأمر في النهاية سخريةً بهم واستهزاءً بأقدارهم.

فالشطر الثاني من البيت الأول يفيد ملازمة التتبُّع واقتناص الهدف. وكذا لا تُتْرَك «قشير» في ب (١٨) لنيَّة القتل والعزم عليه، وإنما تدخل وقائع التَّذكر بوصفها «أحداثًا events» لتحمي وطيس الحرب؛ إذ يتذكر المقاتلون ثاراتهم فتشتد عزيمتهم ويصبح قتالُهم أنْكى لأعدائهم.

ولكي يكون التشهير بالهزيمة أبعدَ انحنى على ذكر النساء:

(١٩) بني عامِر إنا تركنا نِساءَكم
مِنَ الشَّلِّ والإيجافِ تَدْمَى عُجُوبُها
(٢٠) عَضَاريطُنا مُسْتبطِنو البيْضِ كالدُّمَى
مُضَرَّجَةً بالزَّعْفَران جُيُوبُها
(٢١) تَبيتُ النساءُ المُرْضِعَاتُ برَهْوَةٍ
تَفَزَّعُ من خَوْفِ الجَنانِ قُلوبُها
(٢٢) دَعُوا مَنْبِتَ السِّيفَيْن إنَّهُما لنا
إذا مُضَرُ الحَمْراءُ شُبَّتْ حُروبها

وأيضًا لا يُقَدِّم الشاعرُ أفعاله بوصفها أعمالًا، وإنما يُقَدِّمُ نواتجها من خلال مواقفَ، من خلال تلك الوضعيات التي صار عليها النساء:

فالنساء ⟵ تَدْمى عجوبهن من الشل والإيجاف

عَضَاريطُنا ⟵ مستطبنون إياهُن ⟵ وهن بيْضٌ كالدُّمى

⟵ ومُدَرجَةً بالزَّعْفران جيوبهن

النِّساءُ المُرْضعات ⟵ يَبِتْنَ برهوَةٍ ⟵ تَفَزَّعُ من خوفِ الجَنَانِ قُلُوبُها

فهن أبدًا لا يَقُمْنَ بأحداث مُتَعَمدة في اتجاه مضاد للحدث الرئيس الواقع عليهن وعلى أهلهن (القتل للمحاربين والسبي والترويع للنساء)، وإنما تُقَدَّم أعمالهن على أنها مآل الوضع والمناوشة، ونواتج أعمال بني أسد.

المبحث الثالث: الخطاب وإقحام الوسيط؛ السرد عبر الرسالة

(١) وفرةٌ من نصوص المُفَضَّلِيات تحتوي صيغة مشتقة من الجذر «ب. ل. غ» بقصد الإبلاغ والمراسلة من نحو «أبْلِغْ – فَبَلِّغَن – مَنْ مُبْلِغٌ – أبْلِغا ...» وقِلَّةٌ منها كانت على «قُلْ».[١٩] *

[١٩] *من هذه القصائد التي تتضمن فعل الإبلاغ المشتق من الجذر «بلغ»:

- مف (١٠)، ب (٢٩)
- مف (١٢)، ب (٢٧)، ب (٢٩)
- مف (٤٥)، ب (٣)، ب (٥)
- مف (٤٨)، ب (٦)
- مف (٦٤)، ب (٧)
- مف (٦٦)، ب (١)
- مف (٨١)، ب (٣)
- مف (٩٧)، ب (١٥)
- مف (٩٨)، ب (٤١)
- مف (١١٨)، ب (١٩)
- مف (١٢٤)، ب (١٨)، ب (١٩)

وهكذا يتكرر البلاغ في قوالب صياغيَّة[20]** من مثل:

- أبْلِغْ
- مَنْ مُبْلِغٌ
- ألا أبْلِغْ
- ألا مَنْ مُبْلغٌ
- فـ أبْلِغْ
- فـ بَلِّغَن
- فـ مَنْ مُبْلِغٌ
- قُلْ

وفي هذا الشكل الإبلاغي أو الرسائلي تتحدد بدقة أطراف المراسلة والإبلاغ:

- الشاعر الذي هو دومًا حاضرٌ باسمه وبشخصيته الشعرية.
- المرسل إليه أو المراد إبلاغُهم؛ شخصًا كان أو قبيلةً أو جماعةً ما ...
- موضوع الإبلاغ الذي يوجِز فيه الشاعر أو يُطنِب.

فالإبلاغ مثلًا في مف (١٠) من بَشَامَةَ بن الغدير إلى «أماثل سهم». فسهم قبيلته، وأماثلهم خيارهم. وفي مف (١٢) من الحُصين بن الحُمام المُرِّي إلى أَنَس بن يزيد بن عامر المُرِّي، يُصَغِّره باسم «أُنَيْسًا». وفي مف (٤٥) من المُرَقِّش الأكبر إلى أخويه أنس بن سعد وحَرْمَلة بن سعد. مف (٦٤) المراسلة فيها من عَمِيرَة بن جُعَل إلى إياس وجَنْدل. وهما رجلان يتوعدهما بالسلاح. ومف (٧٠) من بِشْر بن عمرو بن مَرْثَد إلى عمرو بن كلثوم وصاحبَيه. مف (٨١) من المُمَزِّق العَبْدي إلى النعمان بن المنذِر. وهكذا.

ومن تلك التي تتضمن فعل القول «قُلْ»:

- مف (٧٠)، ب (١)
- مف (١٠٠)، ب (١)
- مف (١٢٩)، ب (١)

[20] **القوالب الصياغيَّة: صورة من صور التكرار التي يقوم عليها الشِّعر الشفوي، تشتمل على التكرارات الحرفيَّة، أو القريبة من الحَرْفيَّة.

انظر: جيمز مونرو، النَّظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ترجمة: د. فضل بن عمَّار العماري، دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، الرياض، ط١، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م، ص٣٦–٣٨.

ومما نلحظه أيضًا ارتباط هذه الإبلاغات بنهايات القصائد في الغالب، وكأن الإبلاغ يأبى على القصيدة أن تعود لموضوعٍ آخر.[21*] أما عندما تبدأ بها القصائد فإنها غالبًا ما تكون مُقَطَّعات، وتَخْلُص في جُل الأحوال لهذا البلاغ.[22**]

لقد أخذ الشعر في أحايين ليست بالقليلة، كما في النماذج السابقة، شكلَ الإبلاغ والترسُّل نمطًا من أنماط الحَكْي. وحيازةُ الشعر مقامَ التَّرسُّلِ حفِظ على الرسالة تقلُّبَها — أدبيًّا — في حيز المشافهة كما أخذت تتقلب في حيز المكتوب، حتى صارت ملازمةً للأخير. وهي حينئذٍ — في مقام الشعر — رسائلُ لا تقع حقيقتُها فقط في حيز ملاءمة الواقع الخارجي أو عدم ملاءمته، وإنما تحتكم إلى معايير الحقائق الفنية، فحقيقتها الكبرى في النهاية حقيقة شعرية.

ولا تعني الرسالة في الشعر، مُجَرَّد إبلاغ الطَّرَف الآخر، وإنما يُقْصَدُ بها أيضًا «إشاعة الخبر»، فالقول «ذو نَفَيانِ»[23] أي: يتفَرَّق ها هنا وها هنا، كما يقول عَميرة بن جُعَل. فمِما هو مقصود بالدلالة بين متكلمٍ ومخاطبٍ مُتَعَيَّنٍ مقصودٍ بالدلالة المباشرة: «ضمانُ الوسيط» الذي يمثله جمهور المراقبين أو المستمعين، هؤلاء الشهود على هذا

---

[21] *ومن هذا القبيل:
- مف (٤٥)، ب (٥–٧)
- مف (٦٤)، ب (٧–١٢)
- مف (٨١)، ب (٣–٩)
- مف (٩٧)، ب (١٥–٣٨)
- مف (١١٨)، ب (٤١–٥٦)
- مف (١٢٤)، ب (١٨–٢٤)

[22] **ومنه مثلًا:
- مف (٧١)، ب (١–١٥)
- مف (٨٤)، ب (١–٤)
- مف (١٢٩)، ب (١–٨)

[23] يقول عَميرة:

فمَن مُبْلِغٌ عَنِّي إياسًا وجَنْدلًا أخا طارقٍ، والقولُ ذو نَفَيانِ

مف (٦٤)، ب (٧)

المضمون بعلاقة الاستلزام. فالرسالة أو الإبلاغ محاولة للمجاوزة بالقصيدة حدودَ المجلسِ أو المقام المتعين للقول، لإطلاقه في المكان والزمان، بعيدًا عن مقام المشافهة ومَبْلَغ الصوت.

إن شكل الرسالة أو الإبلاغ نمطٌ فَنِّي يستخدمه الشعر لإقصاء هذا المخاطَب الذي هو حاضرٌ بالضرورة في الخطاب الذي تتبناه القصيدة. إنها نمطٌ استخدمه الشعراء لإبراز عمق التباعد يتجاوزون به الالتفات الشائع على مستوى ضمائر الخطاب والغَيبة، الذي هو مستوًى جُمَلي إلى هذا الشكل الرسائلي حيث المستوى النَّصِّي.

إن هذا الوسيط المَعْنِي بالإبلاغ أو إيصال الرسالة قد يؤشر على علاقة تراتُبِيَّة بين المتراسِلين، قد يكون مدارها على الإكبار أو الخوف أو التحقير وتنزيه المتكلم عن مباشرة خطاب المرسَل إليه أو المُبَلَّغ، أو خلاف ذلك مما يفترضه الوضع والسياق.

وإذا كانت القصائد غير متعيِّنة الإحالة في كثيرٍ فإنها في مثل تلك المواضع الإبلاغيَّة تمتلك حَدًّا أدنى من التعيين التاريخي، فغالبًا ما كان الخطاب يعود لشخصٍ بعينه أو قبيلة بعينها. إن كل بلاغ يحمل في باطنه واقعًا ماديًّا ملموسًا يؤقت النص ويُصَرِّح بتاريخيَّته. واحتواء النصوص على أبيات إبلاغ أو نقلٍ لرسالةٍ، وبخاصةٍ إذا كانت الرسالة تهديدًا أو وعيدًا مثلًا؛ يحملنا على التساؤل عن أصلية هذا الركن في النص أو فرعيَّته. فهل هذا الركن الإبلاغي — بطابعه التعييني التاريخي — هو مركز القصيدة وقوتها الجاذبة، لحيوية إشاراتها وتعيينها، بما يجعل بقية أجزاء القصيدة سوابق مُمَهِّدة للسرد عن الموضوع، أو يجعل من مكوناتها التالية لواحق مكمِّلة له، أم إن هذا الركن فرعٌ لاحقٌ لكتابة عن «موتيفات»[٢٤*] كالطلل أو الغزل، أم أن مدار الأمر على تجاور لوحات شعرية بعضها ذو أبعاد تَتَغيًّا أول ما تتغيًّا الجانب الجمالي «الإستطيقي»، وتبتغي الأخرى أول ما تبتغي الجانب التداوُلي للمقول. ويصبح الشعر هو ما يحمل تمزُّق الشاعر بين تجربتين؛ تجربة ذاتية وأخرى مجتمعية، أو أنه فيما نرى مَجْلى اشتغال

---

[٢٤] *والموتيف Motif: هو وحدة موضوعاتيَّة صغرى متكررة في العمل الفني.

أما التيمة Theme (موضوعة): فهي وحدة موضوعاتية أكثر تجريدًا، أو وحدة دلاليَّة أكثر عموميَّة تتمظهر بواسطة مجموعة من الموتيفات، فالسفر في القصيدة الجاهلية تيمة أو موضوعة تتشكل من عدد من الموتيفات كالناقة والصحراء والهجير والذات المسافرة والعوائق ...

انظر: قاموس السرديات، ص١١٦، ١٩٩.

الوعيين معًا — فيما لا ينفصم أحدهما عن الآخر — وعيه الفردي ووعيه الجماعي. هذا أم أن ثمة طوابع مشتركة بين أركان النص ووحداته الموضوعيَّة، ويصبح الحكي عن أي الأركان لاحقًا بالآخر.

(٢) يقول سنانُ بنُ أبي حارثة المُرِّي مف (١٠٠):

(١) قل لِلْمُثَلِّم وابْنِ هِنْدٍ مالِكٍ: إن كُنْتَ رائِمَ عِزِّنا فاسْتَقْدِمِ
(٢) تَلْقَ الذي لاقى العَدُوُّ وتصْطَبِحْ كأسًا صُبَابَتُها كَطَعْم العَلْقَمِ
(٣) نَحْبو الكتيبَةَ حيْن يَقْتَرِشُ القَنَا طَعْنًا كإلْهابِ الحَريقِ المُضْرَمِ
(٤) مِنَّا بشَجْنَةَ والذِّنابِ فَوَارِسٌ وعُتائِدٍ مثلُ السَّوَادِ المُظْلِمِ
(٥) وبِضَرْغَدٍ وعلى السُّدَيْرَةِ حَاضِرٌ وبذي أَمَرَّ حرِيمُهُمْ لم يُقْسَمِ

المقول البادئ من الشطر الثاني للبيت الأول إلى نهاية المقطَّعة ب (٥) يمثل الرسالة المنقولة أو المراد تبليغها. وتحتفظ الرسالة بوضعيَّة التحاور المباشر بين متكلمٍ ومخاطَبٍ، وكلا الطرفين حاضر على الدوام على تلك الوضعيَّة. وتَحفظ الرسالة — ما لم يطلب صاحِبُها المتكلم بالنص من مُبَلِّغِها صياغة مضمون ما يُقدمه المتكلم ويُرادُ منه توصيله، ولا يشترطُ صياغةً بعينها له — تَحفظ الرسالةُ حينئذٍ حيوية اللقاء واستمرارية المواجهة بين الطرفين.

والرسالة موجهة من سنان بن أبي حارثة المُرِّي يتهدد بها المثَلِّم بن رياح المُرِّي ومالك بن هندٍ ويتوعدهما. وقد جمعهما «سنانُ» في الرسالة وأفْرَدهما في الخطاب، فكان فعل القول لهما معًا، ولكن داخل الرسالة، داخلَ المقول، تَحَدثَ إلى المفرد: «إن كُنْتَ … تَلْقَ» ومن هنا فالرسالة إن كانت تقصد كِلا الرجلين في خطابها فقد أصبحت بمثابة التهديد المفرد لكلٍّ منهما، إنها تُفَرِّق بين أعدائها وتجعل تهديدها خاصًّا بكلٍّ منهما على حدةٍ لتُفرِّق بين قلوبهم وتغدو أنكى وأنفذ. ولكن في نَصٍّ آخر يتوعدُ عَمِيرةُ بْنُ جُعَل رَجُلَين يُدعَيان «إياس» و«جَنْدَل» يتهددهما معًا ويقصدهما برسالته، ويجعل الإحالة داخل المقول كله إليهما معًا:

فمَنْ مُبْلِغٌ عَنِّي إياسًا وجَنْدَلًا أخا طارِقٍ، والقول ذُو نَفَيانِ
فلا تواعِداني بالسِّلاح فإنما جَمَعْتُ سِلاحي رَهْبَةَ الحَدَثانِ

جَمَعْتُ رُدَيْنِيًّا كأن سِنانَه ... سَنا لَهَبٍ لَمْ يَسْتَعِنْ بِدُخانِ
لَيالِيَ إذْ أنْتُم لِرَهْطِيَ أعْبُدٌ ... بِرَمَّانَ لَمَّا أجْدَبَ الحَرَمانِ
وإذْ لَهُمُ ذَوْدٌ عِجافٌ وصِبْيَةٌ ... وإذْ أنْتُمُ لَيْسَتْ لَكُمْ غَنَمانِ
وجَدَّاكُما عَبْدا عُمَيْرِ بنِ عامِرٍ ... وأُمَّاكُما مِن قَيْنَةٍ أمَتَانِ

مف (٦٤)، ب (٧–١٢)

وفي نَصٍّ آخر يقول مَقاسٌ العائِذِيُّ مف (٨٤):

(١) ألا أَبْلِغْ بَنِي شَيْبَانَ عَنِّي ... فلا يَكُ منْ لِقائِكُمُ الوَدَاعا
(٢) بعيشٍ صالحٍ ما دُمْتُ فِيكُم ... وعَيشُ المَرْءِ يَهْبُطُهُ لِمَاعا
(٣) إذا وَضَعَ الهَزاهِزُ آلَ قَوْمٍ ... فزاد اللهُ آلَكُمُ ارتفاعًا
(٤) فقدْ جَاوَرْتُ أقْوامًا كَثِيرًا ... فلَمْ أرَ مِثْلَكمْ حَزْمًا وبَاعا

تُمَجِّد الأبيات قيمة حُسْن الجوار في مجتمع تتعاظم فيه قيمة الأمن والطمأنينة، ولكنها لا تُمَجد سادرةً في إطلاقها، وإنما كما تتمَثل لدى «بني شيبان». وهنا تحيل المُقَطَّعة على علاقة خاصَّة واقعيَّة تتمثلُ القيمَةُ السابقةُ من خلالها. علاقةٌ تقوم بين بَني شيبان وصاحب هذا الضمير المتكلم في النص، والذي يحيل إلى «مَقاس العائِذي» بدلالة تعيين «بني شيبان». يختزن النص على هذا النحو تلك العلاقة الاجتماعيَّة بين «مَقاس» و«بني شيبان»، بل إنه يدخل في دورة السلوك الاجتماعي لمجتمع القبيلة العربية؛ حيث يرى بنو شيبان أن حُسْن الجوار شيمةٌ من شِيَم الكرام، فيحسنون جوار «مَقاس» ويكرمونه ويؤمنونه، وهنا يجد مَقاس — الشاعر — من باب الوفاء وحفظ الجميل أن يُذيع المَكْرُمة ويخلِّدُ الفعلَ الحَسَن.

ويقول راشد بن شهاب اليشكُري مف (٨٧):

(١) مَنْ مُبْلِغٌ فِتْيانَ يَشْكُرَ أنَّني ... أرى حِقْبَةً تُبْدِي أماكنَ للصَّبْرِ
(٢) فأوصِيكمُ بالحَي شَيْبانَ إنَّهُمْ ... هُمُ أهلُ أبناءِ العَظائمِ والفَخْرِ
(٣) على أن قَيْسًا قال قَيْسُ بنُ خَالدٍ: ... لَيَشْكُرُ أحْلَى إنْ لَقِينا منَ التَّمْرِ
(٤) رَأَيْتُكَ لمَّا أنْ عرفْتَ وُجُوهَنا ... صَدَدْتَ وَطِبْتَ النَّفْسَ يا قيْسُ عَنْ عَمْرِو

(٥) رأيتَ دماءً أسْهَلَتْها رِماحُنا ... شآبيبَ مِثْلَ الأُرْجُوانِ على النَّحْرِ
(٦) ونَحْنُ حَمَلْنَاكَ المَصِيفَةَ كُلَّها ... على حَرَجٍ تُؤْسَى كُلُومُك في الخِدْرِ
(٧) فلا تَحْسَبَنَّا كالعُمُورِ وجَمْعَنا ... فَنَحْنُ وبَيْتِ اللهِ أدْنَى إلى عَمْرو
(٨) جميعًا، ولَسْنا — قد عَلمْتَ — أُشَابَةً ... بَعِيدينَ، مِن نَقْصِ الخلائقِ والغَدْرِ

الخطاب في الأبيات (٣:١) لفتيان «يَشْكُر»، وهو في البيت الأوَّل خطابُ غيابٍ بدليل الاسم المتعيَّن ودلالة الإبلاغ. وهي صيغة تبتغي نصيحة تدور في حَيز تحذيرِ فتيان قبيلتهِ إقبالَ الحياة وإدْبارَها؛ إذ تأتي الأيام بشدائد تستدعي الهِمَّة والصبر. أما الخطاب في البيت الثاني فخطاب حضور، وترشِّحُ الدلالة تضمينه في البيت الأَوَّل. فالإبْلاغُ إبْلاغٌ بوصيَّةٍ تَتطلَّبُ المواجهة والحضور، ومن ثَمَّ تَحَوُّل الخطاب من الغياب للحضور.

كان الإبلاغ في النص إبلاغًا عن نفسه: «أرى ...»، وكانت الوصيَّة وصيةً «ببني شيبان» وهي وصيَّة على سبيل التهكُّم، فهي لا تبتغي الرفق، وإنما تروم الإيلامَ في الحرب. ويُقَدِّمُ البيتُ الثالثُ نَص كلام قيس بن خالد (من بني شيبان): «لَيَشْكُرُ أحْلى إن لقِينا من التَّمْرِ». ثم يتحول الخطاب من إبلاغ فتيان «يَشْكُر» إلى مخاطبة «قيس بن خالد» نفسه وتعييره بما كان من فراره، وهربه من الأخذ بثأر عمرو حميمِه.

وهنا تتموضع القصيدة في قلب الواقعي، في قلب الحدث الاجتماعي فلا تنفصل عن علاقة واقعيَّة تتصل بالخارج المعيش، حيث نزاع «يَشْكر» و«بني شيبان» وما تأسس بينهما من نزاع. وكذا اختزان حادثة فرار «قيس». وفوق ذلك تُسَجِّل نَصْرًا مؤزرًا لهم، ولقيس وقومه هزيمةً مشفوعةً بمهانة الضعف؛ إذ لم يُطِق من ألم الحرب ما يطيقه الرجال الشجعان.

وأيضًا يقول بَشَامةُ بن الغدير في مف (١٠):

(٢٨) وخُبِّرْتُ قَومي — ولم أَلْقَهُمْ — ... أَجَدُّوا على ذي شُوَيْسٍ حُلُولَا
(٢٩) فإما هلكْتُ ولم آتِهِمْ ... فأَبْلِغْ أَماثِلَ سَهْمٍ رَسُولَا
(٣٠) بأَنْ قَوْمُكُمْ خُيِّرُوا خَصلتَيْـ ... ـنِ كلْتاهما جَعلُوها عُدُولَا
(٣١) خِزْيُ الحياةِ وحَرْبُ الصَّدِيقِ ... وكلٌّ أَرَاهُ طَعَامًا وَبِيلَا
(٣٢) فإن لم يكنْ غيرُ إحداهما ... فَسِيرُوا إلى الموتِ سَيْرًا جميلَا
(٣٣) ولا تَقعدُوا وبِكُمْ مُنَّةٌ ... كَفَى بالحوادثِ للمرءِ غُولَا

(٣٤) وحُشُّوا الحُروبَ إذَا أوقِدَتْ   رِماحًا طِوَالًا وخيلًا فُحُولَا
(٣٥) ومِن نَسْجِ داوُدَ مَوْضُونَةً   تَرى لِلْقَواضِبِ فيها صَلِيلَا
(٣٦) فإنكُمُ وعَطَاءَ الرَّهانِ   إذا جَرَّتِ الحربُ جُلًّا جَليلَا
(٣٧) كثَوْب ابْنِ بَيْضٍ وَقَاهُمْ بهِ   فَسَدَّ على السالكينَ السَّبيلَا

النص هنا وثيقة من وثائق الواقع، فهو يُسَجِّل حادثةَ توكيد حِلْفٍ أراد أن يُنْتَقَض، فالبيت (٢٨) يتضمن المعلومة الرئيسة؛ إذ قومه قد: «أَجَدُّوا على ذِي شُوَيس حلولا» و«ذو شويس» جبل في ديار بني مُرَّة قومِ بَشَامة بن الغدير. يقول التبريزي: «يُريد ما كان من رد حُصَيْن لهم بعد انصرافهم وتجديد الاختلاف» بينهم.[٢٥] والشعر هنا لا يذكر الوقائع ذِكْرَ النثر لها، هو فقط يومئ إليها ليقتنص دلالةً ما أو قيمة بعينها. فقط هو يشير لذي شُوَيس ولمسألة الرَّد، وخلاف ذلك معلوم من سياق النص وحكاياته المرافقة التي تَتَنَقل معه، ويعين التاريخ هنا هؤلاء القوم بأنهم «الحُرْقة»: «بنو خميس بن عامر بن جهينة، وكانوا حلفاء لبني سَهم، فلما همت بنو صرمة من غَطَفان خافوا أَلَّا ينصرهم بنو سهم فانصرفوا، فلحِقَهم الحُصَين بن حُمام المُرِّي فردهم وشد الحلف».[٢٦] ويشير البيت إلى أن «بَشَامَة» لم يكن حاضرًا ذلك الرَّدَّ. وإذا كان الحصين قد شد الحلف ورَدهم فإن بَشامة هنا قد أكده رغم أنه لم يرتب لذلك مع قومه، ولكنها المبادئ المشتركة والشِّيَم اللازمة. وهذا البُعْد نفسه يؤكده في البيت التالي بقوله: «فإما هلكتُ ولم آتِهم، فأبْلِغْ ...»

والشاعر في الأبيات يَدْفَع بمتغيرَينِ هُما ما يُوْجِد الأزمة، فهم بين تَرك نُصرة مَن حالفهم، وحَرب مَنْ صادَقهم. وأمام هذه الأزمة ب (٣٠، ٣١) يتخير الحَل على الوجه الذي أراد: «الحرب». وهنا يتحول الضمير من الغياب إلى الخطاب: «فسيروا إلى الموت سيرًا جميلًا»، ويُمَجِّد الموت بالفعل بوصفه «عملًا جميلًا»؛ فإذا كان الخوف يَقْعُد بكم، يُلْحِقُكُم الضَّيم، وترْضَون به الدَّنيَّة، فإن حوادث الدهر غير مأمونة. والموت لا بد لاحقٌ بكم، على ما ستكونون فيه من خِزْيٍ وعار. إنه يدعو إلى تمني لقاء الموت لا لقلَّة شأنه أو

[٢٥] التبريزي، شرح اختيارات المُفَضَّل، ١:٢٩٥.
[٢٦] هامش تحقيق المفضليات، ص٥٥.

هوانه، وإنما لِشِدَّة إيمانه بضربته القاضية، التي لا محالةَ مصيبة، يُسَفِّه كُلَّ ما يُتَّخذ دريئةً منه.

ومن هنا نرى صورة الحرب في الأبيات صورة تتضح بالامتلاء والجلال، لا القتل أو الجثث والأشلاء، صورة لا تذكر من الحرب إلا السلاح، رمز المهابة والقوة والمَنعة التي هي أمور تئول في النهاية إلى الكرامة والحمى الذي لا يُسْتباح. ذلك أن الحرب هنا ملازمة للشَّرَف والعِزَّة؛ فالرماح طوال كمجدهم المؤثَّل، والخيل فُحولٌ عِتاقٌ كريمةٌ، والدروع داووديَّة، والسيوف قواضبُ قاطعة.

وتُصَوَّر الحرب كلها من خلال قيم تصويريَّة بصرية في الأساس؛ فإذا ما أَوْقَدَ القومُ الحَرْبَ لكم فأوقدوها لهم بالرماح والخيل والدروع — على ما وصف. والحَشُّ: ضَم ما تَفَرق من الحطب إلى الناس. والبيت قد يجعل الخيل والرماح والدروع بمثابة الحطب، غير أنها لا تَبْلى أو تأكلها النار، ولكن التعبير الشعري أبعد من ذلك؛ إذ الحربُ نفسها تُحَشُّ رماحًا وخيلًا ودروعًا، إن الحرب تَتَلهَّب لا بالنار؛ وإنما بهذه الأشياء عينها.

وكذا يُعَبَّر في البيت (٣٥) عن السماع بالرؤية: «ترى للقواضب فيها صليلا». وهي صورة تبدو بعيدة على الخيال المتعقِّل الأقل جُموحًا؛ إذ يُرَى صليل السيوف. والصليل صوت وَقْع الشيء اليابس على مِثْله.

ومن هذا الخيال الوَثاب إلى التنديد بما يؤدي إلى إخماد النيران التي اتَّقَدت. حيث يقدم البيتان (٣٦، ٣٧) معلومةً تاريخيَّةً أخرى إذ أعطى «بنو سهم» رهانًا إطفاء للشر. وما لم يذكره الشعر هو أن الحُصين بن حُمام قد أعطى ابنه رهانًا، وهو ما يراه «بشامة» طلبًا للذل ومَفْسَدةً للقوم. وإذا كان الحصين وبعض القوم هم صوت السِّلْم، فإن «بشامة» صوت الحرب التي تحفظ الكرامة وتبعد الذلَّة. وقد قطع هذا الرِّهان الطريق على صوت الحرب، وسد على المنادين به السبيل.

المبحث الرابع: القصيدة فِعْلُ إنجازٍ: الصياغة الخِطابيَّة للسرد

(١) يُغْفِل التعاملُ المعاصر مع الشعر الجاهلي — في بعض وجوهه — الاعتبار التداوُلي في تناول القصيدة، ويقف من الشعر عند حدود القصيدة بما هي نص مغلق، هذا التعامل قد يحيط ببعض السرود التي تحاول أن تروي سياقه أو تدَّعي مناسبته، ولكنه يستمد منها تغذيةً ما لفهمه للنص في إشاراته المغلقة. إنه بالأحرى يستعين فقط بهذه السرود المصاحبة على فهم إشارات النص وبناء اتساقها.

وما نود أن نؤكده هو الحاجة إلى تجاوز هذه الرؤية التي تجعل من النص في ذاته على الدوام غاية الفهم ومنتهى الطَّلَب، دون اعتبارٍ لكونه أحيانًا مُكَوِّنًا في حَدَثٍ تواصلي أكبر منه، يتجاوز النص فيه مجرد كونه ذا بُعْدٍ توثيقي إلى أن يغدو فعلًا إنجازيًّا، إذا استعرنا المفهوم من «جين أوستين».

ومفاد هذه السطور أنه ليس من اللازم أن يكون السرد هو غاية النص؛ بل قد يدخل السرد بوصفه «توثيقًا» لخدمة ما هو «إنجازي» — على ما سنُبين — وما هو توثيقي هو ما يُكْسِب ما هو إنجازي بُعْدَه الوجودي وبعضًا مما ينقله من حيز المشروع إلى حيز التحقق، فعلى البحث أن يطمح — في تجارب لاحقة — إلى أن يَمُد بَصَره إلى القصيدة في علاقاتها بمُستعمليها وعلاقة ذلك بانبِنائها وتقاليدها، وبخاصة أن الخطاب الأدبي في الشعر الجاهلي يقف في كثيرٍ في صدارة الخطابات التي تحيل مكوناتها — بصورةٍ أو بأُخرى — على مرجعيات اجتماعية (وهذا لا يمنع بالتأكيد أن يحيل تجريد هذه المواضعات على معانٍ وتجارب لها طابع الإطلاق وقابلية الاستعادة في لحظات أخرى تالية).

وهنا سوف يتجاوز الكتاب القصيدة بوصفها بناءً مغلقًا أو منغلقًا على ذاته إلى انفتاحه على سياقيَّة تداوُلِه، فنعالج استعمال القصيدة؛ بمعنى أن نتجاوز إنتاج النص إنشاءً تَلَقِّيًا إلى النظر في مردوده، فننظر في استعماله بوصفه علامة في سياق تداوله الأول على الأقل.

وفي هذا المدخل لا نُسْلِم النص لموقفه الغائي أو لمقصده، وإلا قَتل المقصد ما فيه من فن، غايتنا أن نُولي الغرض والمقصد حقيقَ اهتمامه حسب ما يلوح، ونتصدى لمحاولة تذويب الموقف الغائي من كل القصائد الجاهلية — على سبيل الخصوص — وإسلامها لانفراد الموقف الجمالي بها. إن الموقف الغائي حقيقٌ بالعناية، ولكن هذا لا يمنع النص أن يورق بعيدًا عن مقصده، عن أن تتفاعل علاماته لتنقلنا إلى عوالم بعيدة من المعنى والتأويل.

لقد كان هناك على الدوام اعتقادٌ يقوم على أن التكلُّم بشيءٍ ما — وعلى الأقل في جميع الحالات التي تستحق النظر — هو دائمًا ليس إلا إثباتَ ذلك الشيء، وتقريره، والإسناد إليه (بالمعنى النحوي والمنطقي لمفهوم الإسناد). ولكن مع نظرية «جين أوستين» في الأفعال الكلامية أصبحنا نلتفت إلى أن التكلُّم بشيء ما قد يعني فعله وإنجازه، وبعبارة أخرى: أن قول شيءٍ ما هو إنجازه. فقد ذكر «أوستين» أن هناك عددًا من العبارات

لا «تُخْبِر» أو «تَعْرض» أَيَّ شيء، ومن هنا فهي جمل ليست «صادقة أو كاذبة»، ولكن «النطق» بها نفسه هو حدث أو جزء من حَدَث.[٢٧] فقولنا:

- «نعم. أقبل أن تكون هذه المرأة زوجتي الشرعية» متلفِّظين بـ «نعم» هذه في أثناء عقدنا الزواج.
- أو أسمي هذه الباخرة: «بَلِقِيس».
- أو «أَتْرُكُ هذا المنزل ميراثًا لأخي» كما يحصل عند قراءة الوصية.
- أو «أراهنك على أن السماء ستُمطر غدًا».

إن تلفظنا بهذه الجُمَل في سياقاتها المخصوصة ليس «وصفًا» لحال قيامنا بالفعل، وليس «إثباتًا» لكوني قائمًا به، بل إن النطق بالجملة هو إنجازها وإنشاؤها. فأن أعقد عقد الزواج من طَرَفِي هو أن أنطق بهذه العبارة، وأن أسمي الباخرة هذا الاسم هو أن أنطق بذلك، وكذا توريثي المنزل، وكذا الرهان هو قول شيءٍ ما. ومن هنا يَعُد «أوستين» هذه العبارات عبارات «إنجازية» أو «إنشائية»؛ إذ إنها تُنشئ فعلًا وتعمل على إنجازه. و«الفعل» هنا هو «الحدث» أو «النشاط» الذي ننجزه بتلفُّظنا بهذا النوع من الجُمَل. «ومفاد الفكرة المركزية التي دافع عنها «أوستين»: أن تحديد الفعل اللغوي الذي نستعمل له، بصور معيارية، جملةً معينة هو الذي يعطينا تلك الجملة».[٢٨]

ينظر «أوستين» للفعل اللغوي كجنسٍ عام من وجهات ثلاث هي:

- التلفُّظ، وهو ما يختص «بمخارج الحروف المادية».
- النطق، ويتعلق «بمقاصد العبارة».
- الخطاب، ويهتم «بمقاصد المتكلم الخارجة عن العبارة والمفهومة من السياق».

ومن هنا نراه يُفَرِّق بين أنواعٍ ثلاثة من الأفعال اللغوية:

(١) الفعل القولي Locutionary act وهو فعلٌ لقول شيء ما. هو فعل التلفظ بجملة تفيد معنًى انطلاقًا من معاني ألفاظها.

---

[٢٧] انظر في ذلك: أوستين، نظرية أفعال الكلام العامة؛ كيف ننجز الأشياء بالكلام، ص١٥–٢١.

[٢٨] عبد الحميد جحفة، مدخل إلى الدلالة الحديثة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ٢٠٠٠م، ص٢٩.

(٢) الفعل الإنجازي Illocutionary act وهو فعل يُنْجَزُ بقول شيءٍ ما. كأن يكون فعل أمر أو نهي أو استفهام أو نداء ... وهو فعل لا يكون متحققًا سطحيًّا في الجملة.

(٣) فعل جَعْل الإنجاز Perlocutionary act وهو فعل يُنْجَز بقول شيءٍ ما.

والفعل هنا إنجازٌ وأثر، كإقناع شخصٍ بشيء، أو إزعاج شخص، أو حَمْل شخصٍ ما على كلامنا ...[٢٩]

على أن هذه القسمة ليست غاية في النقاء في جميع الحالات؛ ففي الفعل القولي «نقول شيئًا»، لكننا نستخدم التعبير أيضًا في أغراض محددة كالتحذير أو إعلان حكم ... وبهذا المفهوم نؤدي أيضًا حَدَثًا إنجازيًّا وهو ما قاد أوستين وآخرين ممن اتبعوه إلى التسليم بأن العبارات الناتجة (التوثيقية) هي مجرد نوع من الحدث الكلامي.[٣٠]

إن شروطًا كثيرة يجب أن تتحقق حتى يتحقق الإنجاز الذي نأمله، وفي مقدمتها استناد الخطاب إلى النيَّة والمواضعة، في محاولة لملء الهوَّة بين المعطى المحسوس والإدراك الحِسِّي. فالوعد بشيءٍ ما نحو: «أَعِدُ بأن ...» يجب أن يُتَلَفَّظ به على نَحْوٍ جادٍّ حتى يتحقق المقصد من الجملة.

(٢) وعلى هذا النحو سنستعير إطار نظر «جين أوستين» للأفعال في النظر إلى القصيدة؛ حيث يصبح حدث التلفظ بالقصيدة هو إنجازٌ لفعل وإنشاء لحدث، أو أنه أمر له نتائجه وانعكاساته الملموسة في واقع التواصل. إن الفعل والنتيجة هنا أمورٌ ليست من قبيل المجاز أو النتائج المرجوَّة أو الفعل المؤجل، أو واقع التواصل. وما كان يقوله أوستين حول الجملة: «بإنجاز «س» أكون فاعلًا «ص»: By doing X, I am doing Y».[٣١] نحاول أن نقوله على النص، على القصيدة.

ولعل تاريخ الأدب لم يَنْسَ بحالٍ تلك القصائد التي نجَحَت في تحقيق فعلها الإنجازي، كتلك التي أبرمت عَقْدًا أو نقضته أو أعلنت ولاءً أو أبرأت ذِمَّة أو اعتذرت ... إن ضمير المتكلم في مثل هذه النصوص ليس مجرد «استعمال» أو «تكوين لغوي»

---

[٢٩] انظر: أوستين، السابق، ص١١٣–١٢٨.

[٣٠] راجع: ف. ر. بالمر، علم الدلالة؛ إطار جديد، ترجمة: د. صبري إبراهيم السيد، دار قطري بن الفجاءة، الدوحة، قطر، ١٤٠٧هـ/١٩٨٦م، ص٢١٢. هذا مع شيء من الاختلاف في ترجمة بعض المصطلحات.

[٣١] أوستين، نظرية أفعال الكلام العامة، ص١٢٨.

ولكنه إطار يفرض المتكلم خلاله نفسه كذات في مقابل آخر أو آخرين، يستلزم وجودهم وجود هذا الضمير/الذات.

إن اللغة هنا لا يُنْظَر إليها في حدود كونها نظامًا من العلامات التي تعتمد على اختلافات داخلية، ولا كونها تحيل إلى محتويات متعينة، ولكنها في ذاتها — حال النطق بها — فعل يتم إنجازه. إن القصيدة على هذا النحو — مع ما تقدِّمه من سَرْد — ممارسة اجتماعية.

إن الفعل الإنجازي يرتبط بمضمون قَضَوي في الجملة. وإذا كانت التراكيب القضوية تقوم على مفهوم «الحقيقة»، فإن المفهوم المركزي للأفعال الإنجازية هو «الرضا»، أو لنقُل «نجاحه». ويصبح الأمر «مُرْضيًا» أو «ناجحًا» حين يكون متقبل الأمر، الذي هو المستمِع أو المتلقي، قد أنجز الفعل الذي أُمِرَ به أو دُعي إليه أو … إلى آخر صيغ الأفعال الإنجازيَّة. ولعل هذا لن يكون حتى يتحقق لديه «حقيقيَّة» المضمون القضوي.

ومن هنا فعندما يُقَدم السرد في الخطاب التداولي فإنه لا يُقَدَّم من باب التخييل، وإنما يَتَلَبَّس السرد مستوى الخطاب الجاد والحقيقي. وتحاول اللغة أن تعود إلى مرجعيتها الحقيقيَّة التي تحيل إليها، حينئذٍ أيضًا، أنماط التخييل.

وعندما تنحو القصائد والمقطعات إلى أن تهيمن عليها صيغ الخطاب وتتوجه بقوة نحو إنجاز أفعال فإن قُوى تماسك الطابع السردي تأخذ في الانحلال إلا ما يَدْعم أفعال الإنجاز على مستوياتٍ محدودة ومتفاوتة، ويغدو الأمر رهين «تأكيدات أفكار مركزية». إن السرد يتباعد بانفراط العلاقات العِلِّيَّة بين الأحداث، فما يهم في مثل هذه القصائد والمقطعات — على سبيل الخصوص التي تُنْذَر لتحقيق الإنجاز — ليس هو وصف تغيرات الأحوال، وإنما هو تقديم مُسَوغات وتفسيرات وتمهيدات موازية، ومعالم موقف ووجهات جانبيَّة. أمورٌ تصاغ «كأفكار» أَولى من صياغتها كأحداثٍ تقع، (حتى وإن كان مفهوم السرد قارًّا في عمق كل «فكرة» كما نعتقد). والمخاطَب في هذه القصائد الإنجازية حاضرٌ حقيقةً في مستوى تحقيق مقصدها، في سياق إنتاجها الأوَّل، حاضرٌ تقديرًا في السياقات التالية لإعادة إنتاجها اللاحق.

وعندما ننظر للقصيدة بوصفها فعلًا إنجازيًّا لا يعني هذا استهلاكها بوصفها شيئًا نفعيًّا فقط. وإنما هي حينئذٍ تعبر عن دور العلامة/القصيدة في الحياة، وما كان للقصيدة أن تؤدي هذا الدور الذي أدته لو أن تغيُّرًا آخر اعتراها من حيث الإيقاع أو صياغة التراكيب أو التخييل والمجازات وما إلى ذلك من أنساق الانبناء الفني، فالقصيدة

لا تحقق وظيفتُها الإنجازية مضمونها أو محتواها فقط، وإنما هي محصلة تضافُر مكوناتها كلها. لقد حققت فعلها على هذا النحو لكونها لها هذا الطابع العلاماتي الخاص.

(٣) لقد هجا بشر بن أبي خازم مف (٩٦) أوس بن حارثة بن لَأمٍ الطائي، وكان قد ذكر أُمه في بعض هجوه. فلما أن أسرته بنو نبهان من طَيِّئ ركب أوس إليهم فاستوهبه منهم، وكأن أوس قد نذر ليُحرقَنَّه إن قدر عليه. فقالت له أُمه سُعدى: قَبَّح اللهُ رأيك؛ أكرم الرجل وخلِّ عنه، فإنه لا يمحو ما قال غيرُ لسانه! ففعل. فجعل بشرٌ مكان كل قصيدة هجاء قصيدة مدح له.[٣٢] هنا، لا يمحو الكلامَ غيرُ الكلام، وحتى القتل لا يُزيل مَعَرَّةً ألصقها الكلام. الحياة هنا موازية للكلام ومساوية له في طقس تبادلٍ قائم على: أهبكَ حياتكَ = تهبني لسانك فحياتُك لك، ولسانك لي.

يقول «مَقاس» العائذي في مف (٨٥):

(١) أَوْلَى فأَوْلَى يا امْرَأَ القَيسِ بَعْدَما ... خَصَفْنَ بآثارِ المَطِيِّ الحوافِرَا

(٢) فإنْ تكُ قد نُجِّيتَ منْ غَمَراتها ... فَلا تأتِيَنَّا بَعْدَها الدَّهْرَ سادرَا

(٣) تَذَكَّرَتِ الخَيْلُ الشَّعِيرَ عَشِيَّةً ... وكُنَّا أُنَاسًا يَعْلِفون الأياصِرَا

(٤) فَوَاللهِ لَوْ أَنَّ امْرَأَ القَيْسِ لمْ يَكُنْ ... بفَلْجَ عَلى أن يَسْبِقَ الخَيلَ قادِرَا

(٥) لَقَاظَ أَسِيرًا أو لَعَالجَ طَعْنةً ... تَرَى خَلْفَهُ مِنها رَشَاشًا وقاطِرَا

(٦) فِدًى لأُنَاسٍ ذَكَّرُوهُمْ مَعِيشَةً ... تَرَى لِلثَّرِيدِ الوَرْدِ فيها نواخِرَا

(٧) فإنَّ بَنِي عِجْلٍ هُمُ صَبَّحُوكُمُ ... صَبُوحًا، يُنَسِّي ذَا اللَّذاذَةِ سَاعِرَا

(٨) أجِئْتُمْ إِلَينَا في بَقِيَّةِ مَالِنَا ... تُزَجُّونَ من جَهْلٍ إلينَا المنَاكِرَا

يَصْرِفُ النَّصُّ الخطابَ من البيت الأول إلى (مُخاطَبٍ) بعينه هو «امرؤ القيس بن بحر بن زهير بن جناب الكَلبي» هذا المخاطَب هو المعني بالتهديد والوعيد والتعيير والتهكُّم. وكلها أفعال ينجزها الشاعر «مَقاس العائذي». ولتتحدد الأسماء هنا؛ إذ نتحدث عن إنجازٍ أَوَّليٍّ يحدد الشاعِرُ نَفْسُه فيه مُخَاطبَهُ بوصفه الآخر بالنسبة له، مُعبِّرًا في ذلك عن صوته الخاص وصوت جماعته.

[٣٢] انظر: هامش تحقيق المفضليات، ص٣٢٩.

«أَوْلى فأوْلى يا امرأَ القَيس» بهذه العبارة يفتتح «مَقاسٌ» نَصه ويُنْجِز في اللحظة نفسها فعل «الوعيد»، الذي يُصَدِّر به خطابه «امرأ القيس الكلبي». وبالبيت الثاني المصاغ شَرْطيًّا ينجز فعل «تعييرٍ» لخصمه. هذا التعيير الذي «يَقْدَح» به حياته التي يحياها مع الذلِّ؛ ذل النجاة فرارًا مهينًا من موتٍ مُحَقَّق. وكذا «يمنع به» تكرار الفعل وإعادة الكَرَّة، فالرأس التي تتطامَن بالتعيير لا ترتفع لملاقاة مَنْ سَبكها في موضع الذليل.

وعلى الحقيقة، ربما كانت العبارة تحقق بالفعل (فعل التعيير) وتنجح فيه بوصفه فعلًا إنجازيًّا، ولكن ليس من الضروري أن تنجح في تحقيق «الامتناع المستقبلي» عن تكرار الهجوم من قِبَل الخصم بوصف هذا الامتناع «لازم فعل الكلام». إن فعل «التعيير» يقع، ولكن إنجاز ما يترتب أو يلزم عنه ليس قيد التحقق على سبيل اللزوم. خاصةً وأن هذا الامتناع مستفادٌ من إنجاز فعل التعيير السابق أو العبارة التي تنجزه. وقد يؤسس البيت الثالث لمعاني من نحو:

- «انهزمت خيلهم، فلم تتلوم، حنينًا إلى معالفها، وإلى ما عُوِّدَت من تعاليقها من الشعير والقَتِّ، ونحن على عادة البدو، فخيلنا تصبر على ما تيسَّر لها من أنواع العلف.»[٣٣]
- أو «أنكم تعلفون خيلكم الشعيرَ في الأمن، فإذا صِرْتم إلى الحرب وفارقت خيلكم الشعير ذَبَلَت وقَل عَدْوُها.»[٣٤]

وقد يكون صِدْق البيت أو العبارة — بالمعنى المنطقي أو التخييلي — مُهِمًّا على مستوى النص، على مستوى تسجيل قوة قومه وضعف الآخرين وخورهم ودعتهم. ولكن ما هو قيد النص بوصفه خطابًا، ما هو قيد التواصل هو هذا «التهكُّم» الذي ينجزه الشاعر بقوله هذا الكلام الخبري. إن إنجاز التهكم لصيق هذا الخبر الذي قد يحتمل الصدق أو الكذب.

ويعود النص بعد ذلك لينجز ببَيتَيه الرابع والخامس «تعبيرًا» آخر، وكذا «تهكمًا» بالبيت السادس. إنه على الإجمال ينجز أفعال «الوعيد» و«التعيير» و«التهكم» عبر التلفظ بجمل النص المتوالية. وفي ضوء هذه الأفعال الإنجازية تأتي أفعاله الخبرية. إن النص يحتاج لكُل ما هو «خبري» لمساندة ما هو «إنجازي»، إنه بحاجة لما يحتمل الصدق أو

---

[٣٣] شرح اختيارات المفضل، التبريزي، ٣:١٣١٦.

[٣٤] شرح اختيارات المفضل: التبريزي، ٣:١٣١٦.

الكذب، لمساندة ما لا يحتمل الصدق أو الكذب، ولكن عبر هذه «النيَّة أو القصد» التي هي مؤسِّسة للأفعال الإنجازية نفسها، عبر هذه النيَّة تُصاغ الجُمَل على نيَّة الصِّدق، حتى في تكذيب الأقوال، فالمتكلم صادقٌ حتى في تكذيبه. وعلى هذا النحو تقدم الصيغُ الخبرية «الحكاية» وتُقَطِّرها بين هذه الأفعال الإنجازيَّة المتعددة؛ فيقدم «الحدث المركزي» في الحكاية وهو «فرار امرئ القيس من المعركة» في البيتَين الثاني والرابع، هذا الحدث تُصاغ حوله أحداث أُخَر أقل مركزية، هي بمثابة الأنوية والوسائط[٣٥*] من الحدث المركزي الذي هو حدث وظيفي، ومن هذا القبيل: «خَصَفْن بآثار المطِي الحوافرا»، «تذكَّرت الخيلُ الشعير عشيَّةً، وكُنا أناسًا يعلفون الأياصرا».

قلنا: إن عبارةً مثل: «أَولَى فأَولَى يا امْرأ القيس» لم يُقْصَد بها في كلها ولا في جزئها أن تُخْبر عن أمرٍ ما، أو أن تُبَلِّغ معرفةً عن حَدَثٍ مخصوصٍ قد وقع، بل إن

---

[٣٥] *الوظيفة function عند رولان بارت هي وحْدة السرد الأولى، ويمثلها كل مقطع من السرد يُقَدِّمُ نفسه كتعبير عن تعالُقٍ ما. والوحدات السردية مستقلة جوهريًّا عن الوحدات اللسانية، ويمكنها مع ذلك أن تتوافق، لكن عن طريق الصدفة لا عن طريق القصد. ومن ثم تُمَثَّل الوظائفُ تارةً بوحدات أكبر من الجملة، وتارةً بوحدات أصغر من الجملة.

وتنقسم الوظائف عند بارت إلى وظائف توزيعيَّة (الوظيفة)، ووظائف إدماجيَّة (القرينة index) وتنقسم الوظائف التوزيعية بدورها إلى وظائف رئيسيَّة (أنوية cardimal functions) وإلى (وسائط catalyses) وتنقسم الوظائف الإدماجيَّة إلى قرائن أو مؤشرات ومُخْبرات أو مُعْلِمات informans. ولكي تكون الوظيفة رئيسيَّة يجب أن يكون الفعل الحكائي الذي ترجع إليه يفتح (ويُبْقي أو يُغْلِق) خيارًا منطقيًّا بالنسبة لباقي القصَّة. ومن ثم فالوظائف الرئيسيَّة هي لحظات مجازفة في السرد، بينما تمثل «الوسائط» تلك الوقائع العارضة أو الأوصاف التي يمكن أن توضع بين وظيفتين سرديتَين متجمعةً حول هذه النواة أو تلك، دون أن تغير طبيعة الاختيار. وتظل الوسائط وظيفيَّة باعتبار كونها تدخل في تعالُقٍ مع نواةٍ ما. غير أن وظيفتها مُخَفَّفَة؛ أُحاديَّة الجانب وطُفيليَّة.

انظر: رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، ص١٤–١٩.

والوظيفة مفهوم يأخذ معاني ودلالات متعددة ومتباينة على نحو ما نجد عند فلاديمير بروب ورولان بارت وسوريو وغريماس على سبيل المثال.

القرينة index القرائن عند بارت لا تحيل على فعل، وإنما على تصور سائد، هذا التصور ضروري لفهم السرد أو القصَّة كأن تحيل القرائن على طبع أو شعور أو معلومات متصلة بهويَّة الشخصيات … والقرائن تحيل على مدلول ومن ثم فهي وحدات دلالية بكامل المعنى. أما المخبرات فهي الوحدات التي تُستخدم لتحديد وتعيين الوحدات السردية في الزمن والمكان.

الشاعر يُنْجز بها «وعيدًا» لمخاطَبِه. ولكننا نضيف أن هذا الوعيد عندما يَصْدُر عن شَخْصٍ لآخر ولقبيلته فإنه لم يكن ليُنْجَز لو لم يصدُر عن ذي الصفة المؤهلة لإصداره، بمعنى أن يكون المتكلم في وضع يُبيح له أن ينجز الفعل، وإلا عُدَّ الفعل وكأنه لم يكن. فوضعيَّة الشاعر في القبيلة، وطبيعة التعاقد حول ماهية القول الشعري وطبيعته، وسياق القصيدة وموضوعها، مقومات كثيرة تتدخل لتحديد ما إذا كان الفعل إنجازًا حقيقيًّا، أو أنه في المقابل «عديم الأثر»، أو ربما كان مجرد «شروع في الإنجاز»، على ما بين المستويات الثلاث من تفاوت، وعلى ما في كُلٍّ دَرَجات أُخَر.

إن وضعية الشاعر في القبيلة ووضعه المؤسسي (خارج-اللساني) يدخل كمقومٍ رئيس لإنجاز تلك الأفعال الكلامية التي يتبنى فيها الشاعر وجهة نظر القبيلة، ويصبح بهذه الوضعيَّة لسان حالها. وطبقًا لمقاييس «سيرل» لتصنيف الأفعال الإنجازية يتقرر أن هناك عديدًا من الأفعال الإنجازية بحاجة إلى مؤسسة خارج لسانية لإنجازها، وغالبًا ما تكون هذه الأفعال بحاجة إلى وضعيَّة أو موقف خاص بالمتكلم والمستمع في حضن المؤسسة.[٣٦]

إن الشاعر لكي يقوم بإعلان حَرْب، أو الاعتذار عن جُرْم، أو مباركة فِعْل يتصل بالجماعة، لا يمكنه إنجاز ذلك بعيدًا عن أن يكون صوتًا مُعْتَمدا للمؤسسة أو الجماعة التي يتكلم باسمها. لا يمكنه ذلك بعيدًا عن أن يكون صوتًا مغروسًا في عمق الائتلاف الذي يمثله. حينئذٍ، وربما حينئذٍ فقط، يصبح كلامه نافذًا وفعلُه ناجزًا.

لقد احتل الشاعر الجاهلي — على وجه الخصوص — موضعًا مُحَدَّدًا في بِنية مجتمعه بوصفه لسان حال الجماعة، وكانت وضعية قيمته تعود إلى كفالته استراتيجيات الإعلام والمناوأة اللفظية، وإدراج المآثر حيز التاريخ بصياغةٍ مُنحازة (القصيدة)، تعبر بالطبع عن رأي القبيلة.

إن الشاعر الذي تكفُل له القبيلة حق الرعاية والجزاء والتشريف مُطالَبٌ على الدوام بألا يتخلى عن دوره، وما ينطق به دومًا هو صياغة لأفقٍ غير مصوغ، قارٍّ في وعي الجماعة، والشاعر أكفأ أعضائها على صياغته.

---

[٣٦] فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداوليَّة، ترجمة: د. سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، بيروت، ص٦٥. ويصنف سيرل الأفعال إلى خمسة أبواب: التأكيدات، الأوامر، الالتزامات، التصريحات، الإدلاءات.

لقد كان الشاعر الجاهلي — على العموم — قَبَليًّا بكل ما في هذا الوصف من امتلاء، وكان هو مؤسسة الدعاية السياسية والاجتماعية الأولى للجماعة، وعندما كان ينجز بكلامه فعلًا فهو إنجاز القبيلة، هو صوتها الذي ينتقل بمآثرها وأمجادها ودعاويها. وعمق صوته الذي ينغرس في قلبها لم يكن إلا لأنه يلبي احتياجاتها، ويحمل رسالتها. ولعلنا لا نجد عمق هذا الصوت في فترات لاحقة من تاريخ الشعر العربي،[٣٧] فترات لم يعُد فيها الشاعرُ المعبرَ الرسمي عن صوت القبيلة، أو العشيرة الدينية بعد ذلك في العصر الإسلامي، هذه العشيرة الآخذة في التوسُّع. لقد غدا «مدافعًا» عن عائلة ممسكة بزمام السلطة أو عن حزبٍ معارض يناوئ السلطة الحاكمة، ثم أصبح مدافعًا عن مصلحةٍ شخصية يرومها، دفعت بشعره إلى مجرد ممارسة هي محض تسلية متفاوتة في إبداعيتها، ومن هنا يتفاوت رصيد مصداقية الصوت.

إن ما نؤكده إجمالًا هو أن القصيدة قد تحقِّق فعلًا إنجازيًّا ما، أو تجعل شخصًا ما ينجزه، ولكن هذا الإنجاز أو جعل الإنجاز لا تحققه بالضرورة مقومات لسانية داخل القصيدة، بل قد تحققه شروطٌ خارج لسانيَّة، ربما يكفل إنجازَها التواطؤ على عرفيتها، في مقدمتها وضعية الشاعر الخاصة في القبيلة وصدوره عنها.

تذكُر النصوص أن أهل بيت من «بني ثعلبة بن سعد بن ذُبيان» رَهْط «مُزَرد بن ضِرار الذُّبياني» قد جاوروا في «بني عبد الله بن غطفان»، فذهب رجلٌ من «بني عبد الله» يقال له «زُرعة بن ثوب» إلى غلامٍ من «بني ثعلبة» يقال له «خالد بن عبيد»، وكان للغلام إبلٌ كرام حِسان، وتَسَفَّه «خالدًا زُرعةُ»، ولم يزل به يخدعه حتى اشترى الإبل منه بغنم؛ قِيل أخذ ستة عشر من الإبل وأعطاه ستين عنزًا ونعجة، فرجع «خالد» إلى أبويه فأخبرهما، فقالا: هلكتَ والله وأهلكتنا، وانطلق أبوه إلى «زُرعة» فأبى أن يردها، فأتى «مُزَرِّدًا»، وقَص عليه القصَّة، فقال «مُزَرد»: «أنا ضامِنٌ لك إبلك أن تُرَد عليك بأعيانها». فأنشأ قصيدته مف (١٥) التي مطلعها:

ألا يا لِقَوْم والسَّفاهةُ كاسْمِها   أعائِدَتي من حُبِّ سَلْمَى عوائِدي

---

[٣٧] هناك مناقشة جادة حول تطور حماية الأدب ووظيفة الشعر ووضع الشاعر في المجتمع وعلاقته بالسلطة، بخاصة في العصر العباسي في كتاب د. جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ترجمة: مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٩٦م. ص٧٠–٧٨.

وأهْداها إلى بني عبد الله، فَرَدوا على الغلام إبله.[38]

إن القصيدة على هذا النحو تُنْجِزُ فعلًا على وجه الحقيقة عندما تَضْطَر «زُرعةَ» إلى رد الإبل، أو بالأحرى تضطر القبيلة التي تُلْزِم «زُرعة» بذلك. وهي هنا لا تثبت معنًى كُليًّا يدور بين الإثبات والنفي، وإنما تنجز هذا المعنى. هذا المعنى الذي يَدُلُّ على إنجازه فِعْلٌ آخر لزَم عنه، وهو رَد الإبل. إن القصيدة هنا «تفك عَقْدًا أُبْرِمَ بناءً على خُدْعة»، والقوة التي تُلْزم بنقض هذا البيع هي طاقة التشهير التي تكتنزها.

وعلى نَحْو آخر يكتب «المثَقِّب العَبْدي» قصيدته التي مطلعها: «ألا إن هندًا أَمْسِ رَثَّ جديدُها» مف (٢٨)، يطلب بها من «النُّعمان بن المنذِر» أن يطلق سراح قبيلته «بني لُكيز العبديين» وتتكاتف المكونات السردية للقصيدة معًا لتكوين أرضية صالحة لإنجاز الفعل، الذي هو «رجاء» أو بالأحرى «أَمْرٌ» قَدم فيه «الُمْثَقِّب» فروض الولاء ومَدَح «النعمان» وذكر له من الصفات ما به يستحيل عليه العدول عن الاستجابة لطلبه، فطقس الهدية[39]* يحكم إطار التبادل فيما بين المثقِّب والنعمان، بما يستوجب من الُمْهْدَى أن يرد الهدية بأحسن منها، هذا فضلًا عن الإلزام الأدبي بما يعقبها من مطالب، ومن هنا يتوجب على النعمان تلبية مطالب «المثقب». وطقس الهدية جزء من

---

[38] شرح اختيارات المفضل التبريزي، ١/ ٣٧١.

[39] *يقوم طقس الهدية في المجتمعات التقليديَّة — كما يقول مارسيل موس Marcel Mouss — على أن الهدايا «من الناحية النظرية هي هبات طوعيَّة وعفويَّة، لا مصلحة فيها للمعطي، ولكنها في الحقيقة إجباريَّة، ولصالح المعطي نفسه. وتتخذ هذه الهبات عمومًا شكل الهديَّة المتفضَّل بها عن طيب خاطر، ولكن السلوك الملازم لإعطائها ليس إلا تظاهرًا وخدعة اجتماعيَّة في حين أن الإجراء نفسه مبني على الواجب والمصلحة الخاصَّة.» وقصيدة المدح هنا قيض في تبادل طقوسي للهدايا. ويشمل هذا التبادل الطقوسي ثلاثة واجبات هي: (١) إعطاء الهدية (٢) قبول الهديَّة (٣) إعطاء هبة مقابلًا لها.

وقبول الهديَّة يتضَمَّن قبول التحدي بإعطاء هدية مقابلة لها، تفوقها قيمة، وعدم إعطاء هذا المقابل يؤدي إلى الحطِّ من المكانة، أو إلى بذل ماء الوجه.

انظر: د. سوزان بينكني ستيتكيفيتش، أدب السياسة وسياسة الأدب، ترجمة وتقديم: د. حسن البنا عز الدين (بالاشتراك مع المؤلفة)، سلسلة دراسات أدبيَّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص٥٥–٦٠.

إطار التبادل الطقوسي الأوسع الذي يصبح فيه قول «المثقب» قصيدتَه طقسًا تبادليًّا تصبح فيه القصيدة مساوية لحياةٍ بشرية أو لحياة بشر؛ يملك «النعمان» أسرى هم أهل «المثقب»، والمثقب بما لديه من طاقة شعرية يملك «القصيدة»؛ كلماته النافذات المثمنة تمامًا في المجتمع العربي القديم.

ما ينتجه الشاعر من سَرْد يُدْرَج كُله في سياق إنجاح إنجاز فعله «الطلبي» الذي يؤخره لآخر النَّصِّ:

فأنْعِمْ أبَيْتَ اللَّعْنَ إنَّك أصْبَحَتْ   لَدَيْكَ «لُكَيْزٌ» كَهلُها ووَليدُها
وأَطْلِقْهُمُ تمشِي النساءُ خِلالهمْ   مُفَكَّكةً وَسْط الرِّحالِ قُيودُها

ب (٢٧، ٢٨)

وهذا الطلب يظل هو «المقصد» الأكبر الذي يقود القصيدة نحو تماسكها. ويُقَدَّم قبل هذا الطلب وعبر النَّص كُله:

- تنصُّلًا واعتذارًا ب (١٧–١٩).
- مَدْحًا وثناءً ب (١٤–٢٦).
- إدلالًا بالحُرْمة وتذكيرًا بسوابق الخدمة ب (١٤).

هذا فضلًا عن وحدة الوصل والهجر والسفر ب (١–١٣) التي يجعل فيها السفر صالحًا لأن يكون وصولًا إلى الممدوح المخاطَب بالنص.

وهذا البناء الذي بناه عبر «موتيفات» الوصف والهجر والسفر كثيرًا ما كان يعطي علاقات توازٍ مع مناط النص الأكبر، فلا تبدو هذه الأجزاء بعيدة عن مطلب الشاعر وعلاقته بـ «النعمان» كما يصورها النص بعد ذلك.

إن الأبيات الثلاثة الأُوَل من النص تثبت الانبتات فيما بين «هند» والشاعر، فقد أخلَقَ جديد وصلِها، وضَنَّت بما كانت تمتعه به من سلامٍ ونحوه، إنها أبدًا لم تكن ممنوعة، فقد آثرت القطيعة مع إمكانية مَدها الوصل. ولعل الموقف هنا يتوازى مع «النعمان» الذي يُمْسك الأسرى مع إمكانية إطلاقهم، هذه «القدرة» التي يثبتها المدح صراحةً بعد ذلك ب (١٦، ١٩، ٢٠–٢٦).

وتثبت الأبيات كذلك علاقة حميمية فيما بين الشاعر و«هند»، يتمنى عودتها، هذه العلاقة غَيَّرها تَقَلبُ «هند» وانخداعها عن صديقها بمستحدثات الصداقة. هذه العلاقة الحميمية لعلها هي العلاقة المضمَّنة في قول الشاعر:

فإنَّ «أبا قابوسَ» عِندي بَلاؤه[٤٠]* جَزَاءً بِنُعْمَى لا يَحِلُّ كُنُودُها

ب (١٤)

إذ يستلزم الإدلالُ بالخِدْمة وجليل الأعمال معرفةً عميقة تُوجب تحقيق هذه الفِعال. نقول: هذه العلاقة الحميمة تتغير أيضًا لأسباب قد يتجاوزها النص في كُلٍّ؛ يتجاوزها حال «هند» وكذا في حال «النعمان» وقبيلة «لُكَيز». ولكن ما لا يفوت الشاعر تقريره تواصي القبيلة بالإجناب وطول عنودها.

ويحذف الشاعر من «موتيف» الرحلة ضمير المقصود في هذه الرحلة التي يقطعها على ناقته:

فأيقَنتُ إن شَاءَ الإلهُ بأنَّه سَيُبْلِغُني أجْلادُها وقصِيدُها

ب (١٣)

يقول التبريزي: «ويُبْلِغُني، يقتضي مفعولين، فحذف أحدهما وهو ضمير المقصود، وكأنه قال: يُبْلِغُني الملك.»[٤١] هذا صحيح. وربما كان صحيحًا أيضًا أن يكون المقصود بهذا الضمير المحذوف هو الوصل المعنوي إلى هدفه (إطلاق سراح القبيلة).

وسواء أكان المقصود في الرحلة الملك — على ظاهر المنطق والأفعال — أو كان إطلاق سراح القبيلة، على سبيل المجاز، بما يجعل الرحلة رحلةً رمزية — فإن الوحدة كلها تتحرك نحو التلهُّف على الوصول في سباقٍ محموم بين الشاعر وناقته نحو الهدف ب (١٣:٦)، ولا يكاد أي وصفٍ يخرج عن هذا الإطار الذي يؤسس للوصول بدءًا من قُوتها إلى سرعتها، إلى مجرد إغضائها وتهويمها عند الراحة، إلى الهِرِّ الذي ينهشها عند مَعْقِد غرزها، فتندفع في جري محموم، تتكلف فيه ما يؤديها إلى الهُلْك من الإسراع.

---

[٤٠] *في نسخة الشرح «بلاؤه»، وفي نسخة دار المعارف «بلاؤها».

[٤١] شرح اختيارات المفضل، التبريزي، ٢: ٧١٥.

(٤) إن نصوصًا عديدة في المفضليات تكاد تنبني على هذه الطبيعة الإنجازية، أو بعبارة أخرى يفوتنا الكثير لو أننا لم نلتفت إلى طابعها الإنجازي في النظر النقدي لبنائها وتشكلها وقيمتها على الإجمال. ومن هذا القبيل: مف (٢، ٣، ٧، ١٠، ١٢، ١٥، ٢٦، ٣١، ٣٣، ٣٧، ٨٠، ٨١، ٨٢، ١٣٠) هذا فضلًا عن احتواء نصوص أخرى على أجزاء بعينها ذات طابع إنجازي على نحو ما نجد في مف (٨٣، ٨٩) وغيرها.

في مف (٢) يُغِيرُ «حزيمة بن طارق التغلبي» على رهط «الكلحبة العُرَني»، ويستاق إبلهم، فيأتيهم الصريخ، ويركبوا في إثره، فَيُهْزَم «حزيمة»، ويُستنقذ منه ما كان قد أخذه، ويفلت «حزيمة» من «الكلحبة» ويأسره غيرُه. وهنا يتوقف الشعر ليقول كلمته. و«حزيمة» الذي يفلت فعليًّا من «الكلحبة» يعود «الكلحبة» ليأسره فعليًّا بهذا النصِّ. إن اعتذار «الكلحبة» مما أفلت منه «حزيمة» بهذه الأبيات يُعيدُ أَسرَه مَرَّة أخرى. فلا فارق بين أن يؤسَر فعليًّا أو يُهْزَم حتى يوشك على الأسر؛ إذ الهزيمة لاحقة به في كلا الحالين، ومشارفة الفعل كفيلة بإلحاقه موطن العار:

فإن تَنْجُ منها يا «حَزِيمَ» بنَ طَارِقٍ   فقد تَرَكَتْ ما خَلْفَ ظَهْرِكَ بَلْقَعَا

ب (١)

إن المُقطَّعة إعادةُ أَسْرٍ لفارِسٍ هَرَب.
وعندما تندد قصيدة الجُمَيْح مف (٧) التي مطلعها:

سائِلْ مَعَدًّا: مَنِ الفوارِسُ لا   أَوْفَوْا بجيرانهمْ ولا غَنِمُوا

عندما تندد بغدر «بني عامر»، بغدر «خالد بن نِضلة» وإخلاف عهد الجوار فإنها تنجز فعلًا «تعزيريًّا»، فالتفوُّه بها فِعْلُ تعذيرٍ وإحراقٍ وعقابٍ لازم. إنها توقع بهم فعلًا «تعييريًّا»، لا تريم معيرته عنهم ولا تتحول.

والمفضلية (٨٦) لـ «راشد بن شِهاب اليَشْكُريِّ»، التي يخاطب فيها «قيس بن مسعود الشيباني»؛ تندرج في إطار ما تُنْجِزه من توعد وتهديد خاصةً من خلال ما تأتيه في البيتين الرابع والخامس:

فمَهلًا أبا الخنساءِ لا تَشْتُمَنَّني   فَتَقْرَعَ بعدَ اليَوْم سِنَّكَ من نَدَمْ
ولا تُوعِدَنِّي إنَّني إن تُلاقِني   مَعِي مَشْرَفيٌّ في مَضارِبِهِ قَضَمْ

هذه المعاني التي تحققها الأفعال الإنجازية تَغدو هي المركز الذي يضم حوله الشبكة الدلالية لمكونات النص، فما في النص من نَعْتٍ للسيف والقوس والسهم والرمح، وذكره ما كان بينه وبين خصمه من كرم جوارٍ وصُحْبة كلها أمور سردية، لكنها دعامات يتحامل عليها الفعل الإنجازي في اكتساب «مصداقيته».

الفصل الثاني

الشعر وسرد الأسطورة

المبحث الأوَّل: السرد – الأسطورة – السيناريو

«إن الفَن العظيم يتطلب مزج الأشياء الحقيقيَّة بمغزاها الرمزي.»[1]

(١) كثيرةٌ تلك السرود التي تقدمها القصيدة الجاهليَّة ويمكن أن نلمح في اطِّرادها وارتباط مكوناتها بملامح دينيَّةٍ بعيدةٍ؛ أبعادًا أسطوريَّة تتشكل في صيغة سَرْديَّةٍ ما يُنْتجها الشعراء، ويُعيدون إنتاجها واحدًا بعد الآخر، ولا تعود أوَّليتها لأحد، وإنما تتفرق أمشاجها في عُرى القصائد؛ ومن ثَم نحن معنيون هنا بالأسطورة من حيث اعتمادُ الشعر لها بوصفها صيغةً سَرْديَّة متواترة، وأيضًا من حيث هي أفقٌ رمزي متعالٍ، له علاقات وقيم بنائيَّة شبه ثابتة، دالة ومتكررة، قارَّة في لاوعي الجماعة الشعرية تتجاوز حدود الموقف اليومي الحياتي، يُنْتِجُ الشعراء من خلالها معرفتهم بالكون والحياة.

إن الأسطورة شكلٌ ثانٍ من اللغة، نظامٌ مُتحوِّلٌ من اللغة/الرمز بوصفها نظامًا أوَّليًّا للتدليل. إنها انفتاح النظام أو الشكل واستعداده لتكوين شكلٍ آخر يليه، هذا الشكل الأخير كما يقيم علاقاته في الواقع الحاضر الحَي يقيمها أيضًا في التاريخ، في لاوعي الجماعة، عبر فتراتٍ طويلة متلاحقة، حيث يبدو ويختفي، وربما يتباعد، ولكنه يظل جوهرًا يرشد الوعي ويحرِّكه. «إن الأسطورة التي تنطلق من اللغة تعود إلى اللغة تحت ستار الرمز والطقوسيَّة، والبناء الدِّرامي».[2]

---

[1] جورج ديفيرو، الخيال والرمز؛ بُعْدان للحقيقة، ص٢٤٥.

[2] د. أمينة غصن، كونيَّة الأسطورة وتحولات الرمز، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد ١٣، ١٩٨١م، ص٩٥.

ومن أهم ما نؤكده في هذا السياق أن الأسطورة ليست «معتقدًا زائفًا يناقض الواقع، فهناك من يرون فيها نمطًا حدسيًّا رفيعًا للفهم الكوني يشتمل على حقائق عميقة، ويُعَبِّر عن مواقف جمعيَّة من مسائل جوهريَّة مثل الحياة والموت والألوهيَّة والوجود».[٣] ومن هنا فالأسطورة ليست نقيضًا للواقع، بمعنى انتفاء أن تكون بعض المشاهد الواقعيَّة، بل المفعمة في واقعيتها، من قبيل الأسطورة. فالأسطورة عند بارت، على سبيل المثال، لا تُعَرَّف بموضوع رسالتها، وإنما تُعَرَّف من خلال الطريقة التي تُلُفِّظَتْ بها، فهناك حدود شكليَّة لها، ولا وجود للحدود الجوهرية فيها. الأسطورة عنده «كلام»، وكل ما يخضع للخطاب من شأنه أن يصبح أسطورة. إن كل موضوع من موضوعات العالم يمكنه الانتقال من وجودٍ مُغْلقٍ أخْرس إلى حالة شفويَّة منفتحة أمام امتلاك المجتمع، لأنه ما من قانون طبيعي أو غير طبيعي يمنعنا من الكلام على الأشياء.

ويرى بارت كذلك أن ليس هناك موضوعات مفروضٌ عليها الإيحاء دومًا وأبدًا، فبعض الموضوعات تصبح فريسة للكلام الأسطوري خلال فترة ما، ثم تختفي فتحل محلها موضوعات أخرى، فتصل إلى مرتبة الأسطورة. إنه يمكننا تَصَوُّر أساطير قديمة جدًّا، ولكن ليس هناك أساطير أبديَّة.[٤]

إن بعض المشاهد الشعرية التي يمكن لها أن تُوسَم بالواقعيَّة أُخْضِعَت أدبيًّا لاستهلاكٍ معين، حملت تمرُّدات ووجهات نظرٍ ومواقف من الحياة والموت والوجود ... لقد حملت المشاهد استعمالًا مضافًا إلى مادتها الأوَّليَّة.

وسوف نستعين هنا بمفهوم «السيناريو senary» الذي تفيض فيه أبحاث السيميائيَّة والتأويل والذكاء الاصطناعي وعلم اللغة النَّصِّي. واقتراح مفهوم السيناريو هنا يعيننا على اكتشاف الحكاية التي يتضمَّنها السرد الشعري، التي نراها ذات أبعاد أسطوريَّة، التي ربما تُضْمَر بعض معالمها ويُذْكَر البَعْض الآخر. وحينما يُسْتعاض عن ذكر الحكاية كلها بوحدة واحدة أو بعض وحدات قليلة، يعوز النصَّ استحضارُ السيناريو الكامل للحكاية. وهنا يعيننا هذا المفهوم على التقاط الجُمل الهَدَف في النص التي تؤدي بنا إلى التقاط الحكاية.

---

[٣] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيَّة، ص٣٣.

[٤] رولان بارت، أسطوريات؛ أساطير الحياة اليوميَّة، ترجمة: قاسم المقداد، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٦م، ص٢٤٧، ٢٤٨.

والسيناريو مجموعة من العلامات الصَّرْفيَّة أو التركيبيَّة أو الدلاليَّة يستطيع المتلقي من خلالها تقليص التباس النص الذي بين يديه، وتُدْرجه هذه العلامات ضِمْن أنْساق فكرية أو جماليَّة أوسع. وهنا يتعلق الأمر بمعرفةٍ شموليَّة تتفاوت درجة الوعي بها. يتعلق بمجموعة من الإحالات الأدبيَّة التي تُكَيِّف إدراك المتلقي لعمل معين.[5] فالقارئ ما إن يقع على بعض أركان السيناريو الذي لَحَظَ اضطراد عناصره حتى يُنَشِّطُ ذلك السيناريو المرتبط بتلك الوضعيَّة.

والسيناريو حينئذٍ مفهوم شديد القُرْب من مفهوم القالب أو الإطار frame[6]* أو كل ما يُمَثِّلُ إجراءً مناسبًا لانتخاب بنيةٍ جوهريةٍ — سَرْديةٍ هنا — في نصوص أو وقائع ما، وكذا مدخلًا لإدْراجِ نَصٍّ ما ضمن حيِّز فهمه وتفسيره.

على أننا نركز في مفهوم السيناريو إلى جانب «ثبات العناصر» على «نظام التتابع» فتَتَابع العناصر السردية في مشهد وتتتابع المشاهد لتبني الحكاية، وتَنْدَرج الحكاية في نَصٍّ سَرْدي أعم. على ألَّا يكون التتابع حينئذٍ تتابعًا عشوائيًّا أنبتته صدفة غير دالَّة.

---

[5] برنار فاليط، النَّص الروائي؛ تقنيات ومناهج، ترجمة: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص٨٤.

[6] *يترجم أمبرتو إيكو مفهوم القالب بكلمة سيناريو. والقالب عنده هو كما يُحَدِّده مينسكي: بنيةٌ جوهرية من المعطيات، تفيد في تمثيل حالة نموذجيَّة مُعَمَّمة. وكل قالب يتضمن عددًا من المعلومات، بعضها يتعلق بما يمكن للمرء أن يتوقع حدوثه لاحقًا، أما الأخرى فتختصُّ بما ينبغي عمله في حال لم يصدُر توكيدٌ على هذا الانتظار (انظر: القارئ في الحكاية؛ التعاضد التأويلي في النصوص الحكائيَّة: أمبرتو إيكو، ص١٠١).

والأُطُر عند فان دايك هي أشكال معينة لتنظيم المعرفة التي نمتلكها عن العالم والمُحَددة عُرْفيًّا. هي صيغة لتنظيم أفعالٍ وأحداثٍ معقدة ومقولبة تنظيمًا عقليًّا. ومعرفة الإطار بالأساس تلعب دورًا في تفسير الأحداث الاجتماعيَّة تفسيرًا مُحَدَّدًا، وكذا في إيجاد مدلولٍ لسلوكنا الخاصِّ ولسلوك الآخرين، ومن ثم فهي تتعلق بقواعد وأعراف ومعايير وأشخاص وأدوار ووظائف وأحداث وما أشبه. يقول فان دايك عن الإطار: «إنه بنية مفهوميَّة في الذاكرة الدلاليَّة مكونة من سلسلة من القضايا التي ترتبط بأحداث مقولبة. وهذه القضايا تنتظم على نحوٍ من الأنحاء ضمن أخرى بشكل متدرج، بحيث تتغلب الخصائص الضروريَّة والأعمُّ لهذه الأحداث على معلومات عن تفاصيل فرعيَّة. إن الإطار لا يتكون من أجزاء ثابتة أو ضروريَّة، بل من عدد من نتائج متغيرة أيضًا، تمكن من استخدام الإطار ذاته لكم كبير من مواقف مشابهة».

(انظر: تون أ. فان دايك، علم النص؛ مدخل متداخل الاختصاصات، ص٢٧١).

المبحث الثاني: الثور الوحشي

(١) وفي الشعر الجاهلي ثَمَّة سرود كثيرة تنبني على أبْعادٍ أسطوريَّة منها: مشهد الثور الوحشي وصراعه مع الكلاب والصائد، مشهد الحمار الوحشي وأتانه ونجاته من الصياد، مطاردة الظليم أُنثاه وعدوهما، بعض مشاهد وصف المرأة وارتباطها بالشمس والدُّرة والبيضة، مشاهد السفر وعلاقة الشاعر بناقته وعوائق الرحلة وقيمة الوصول، هذا فضلًا عن دخول عناصر الخرافة في بناء الصورة على نحو الهامة والغُول وغيرهما.[٧]*

وسوف نأخذ في هذا المبحث نموذجًا مشاهدَ الثور الوحشي[٨]** بما هي سَرْد مُطرد الأبعاد، ترويه القصائد بهيكل شبه ثابت المعالم ومفردات متواترة في الغالب، تُوَظَّفُ في كُلٍّ توظيفًا خاصًّا، فتغدو شكلًا سَرْديًّا من أشكال معرفة الحياة وقراءة الكون وصراعاته وتحوُّلات رموزه والوقوع في أسر قُوًى عليا مهيمنة تهب الحياة كما تُقَدِّر الموت. فتأخذ طابعًا أسطوريًّا سواء بدلالاتها أو سرد الشعراء لها أو بالأبعاد الثقافيَّة الدينية لمكوناتها. وهي بَعْدُ مشاهد لها رصيدها الواقعي الحياتي الذي لا تخطئه العين، وفوق ذلك هي سرود أنتجها الشعر، ولم ينتجها النثر مثلًا؛ إذ هي

---

[٧] *ثمة وفرة من الأساطير العربية أَوْرَدها د. محمد عجينة في كتابه: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليَّة ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت/العربية، محمد على الحامي للنشر والتوزيع، تونس، ط١، ١٩٩٤م، جزآن.

[٨] **هناك العديد من الدراسات السابقة كانت محل اهتمام الباحث وأفاد منها. ومن هذه الدراسات:

(١) د. مصطفى ناصف: صوت الشاعر القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م.

(٢) د. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، الأردن، ١٩٧٦م.

(٣) د. على البطل: الصورة الفنية في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس.

(٤) د. مصطفى عبد الشافي الشورى: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٦م.

(٥) د. محمد أبو موسى: قراءة في الأدب الجاهلي، دار الفكر العربي، ط١، ١٩٧٨م.

(٦) د. وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهليَّة، مؤسسة الرسالة، ط٣، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.

(٧) د. عبد الجبار المطلبي: قصة ثور الوحش، وتفسير وجودها في القصيدة الجاهليَّة، مقال ضمن كتابه مواقف في الأدب والنقد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠م.

مُنْتَجٌ جَمْعِيٌّ بين الشعراء، لا يُسْنَدُ إلى شاعرٍ بعينه ولا يُحْكَم على واحدٍ منهم بالسَّبْق إليه.

وفيما يلي أركان سيناريو حكاية الثور وصراعه مع الصائد والكلاب:

(١) ثورٌ وحشيٌّ لون وجهه وقوائمه يخالف لون سائر جسده، جَسَدُه أبيض، وقوائمه إلى الحُمْرة في سواد، ووجه أسود تعلوه حُمْرة.

(٢) هذا الثور الذي لا يعيش إلا كما تعيش بقية أفراد جنسه في قطيع؛ يوجد وحيدًا منفردًا بشكلٍ مُطْلَق.

(٣) الانقطاع والعزلة هي مصيره قبل المشهد وبَعْده، فهو خارجٌ من بَلَدٍ لآخر، ومن قفرٍ لقفرٍ.

(٤) دومًا ما يكون متوترًا أَرِقًا متوجِّسًا لخطرٍ أو كَرْب.

(٥) تمر به ليلة باردة ممطرة يُلْجِئُه فيها المطر والريح إلى شجرة أرطى[٩*] أو حقفها، يظل فيها الليل كُله.

(٦) لا يداهمه الخطر إلا مع طلوع الصُّبْح حين يباكره الصائد بكلابه.

---

(٨) د. محمد بريري: الملكة الشعرية والتفاعل النَّصِّي، مجلة فصول، المجلد ٨، العددان ٣، ٤؛ ديسمبر ١٩٨٩م.

(٩) د. ثناء أنس الوجود: رمز الماء في الأدب الجاهلي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠م.

وثمة مناقشات عدة للاتجاه الأسطوري في دراسته للأدب القديم، منها:

- د. وهب أحمد روميَّة: شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م.
- د. محمد أبو المجد علي البسيوني، اتجاه معاصر في دراسة الشعر العربي القديم؛ الاتجاه الأسطوري، عرض وتقويم، حوليات كلية الآداب والعلوم الاجتماعيَّة، جامعة الكويت، الحوليَّة ٢٢، الرسالة ٨٨، ١٤٢٢-١٤٢٣هـ/٢٠٠١-٢٠٠٢م.

[٩] *الأرْطى: شجرٌ ينبت بالرَّمْل، يَنْبُتُ عِصيًّا من أصل واحد، يطولُ قَدْرَ قامةٍ، ووَرقُه هدبٌ، ورائحته طيبة، وأكثر الشعراء من ذكر تَعَوُّذ بقرِ الوحشِ بها واحتفار أصولها للكنوسِ فيها، والتَّبَرُّدِ بها من الحَرِّ والانكراسِ فيها من البرد والمطر. والرمل احتفاره سهل.

والأرطى ثَمَره كالعُنابِ مُرَّةٌ، تأكلها الإبل، غَضَّة، وعروقُه حُمْرٌ شديدة الحُمْرة. انظر: تاج العروس، مادة «أرط».

(٧) لا يطلبُ الثور قتالًا، وإنما الكلابُ دومًا هي بادِئَةُ الهجوم، وغالبًا هو حينئذٍ بين فرارٍ طلبًا للنجاة دونما قتالٍ وصراعٍ، أو قتالٍ عنيفٍ دفاعًا عن النفس وعن حقه في العيش، فهو يريد الحياة، والكلابُ تريدُ حياته.

(٨) يهربُ الثور خوفَ الكلابِ، ويظل يجري والكلاب في أثره، حتى إذا ما يئس من الهرب، وأدرك أن الموت لاحقه لا محالة استأنى لينعطف عليهم بقرنيه، يُعمِلهما فيهم، فيقتل منهم ما يقتل، ويفر الباقون بين جريحٍ وسالمٍ يَنْشُدُ النجاة.

(٩) وعندما ترتبط قصة الثور بـ «موتيف» الناقة يكون الصيادُ كَلَّابًا، والكلاب سلاحه الوحيد. وقد تنتهي القصَّةُ بالثور عند هربه ونجاته، وقد تحدثُ الخطوطُ التالية وهي الصِّراع المشار إليه مع الكلاب.

أما عندما ترتبط القصة بالرِّثاء، بتجربة الموت — وحينئذٍ تغيب الناقة — يُصْبِحُ الصَّيَّادُ كَلَّابًا وقانصًا أيضًا، وهنا يحرز الثورُ النصرَ على الكلاب، ولكن لا يلبث الصائِدُ أن يبدد هذا النصر بسهمٍ يُنْشبه في أضلاعه.

(٢) كانت هذه هي الملامح العامة لسيناريو حكاية الثور الوحشي قد تختلف بعض التفاصيل الجزئية، وقد يُسْكَتُ عن بعض مراحلها، وقد يُتَوَسَّع في بعضها. وللقصَّة في الشعر العربي سياقان:

أحدهما سياق عام يأتي فيه السردُ عن الثور لاحقًا للسرد عن الناقة، مُؤديًا في ذلك وظيفة تشبيهيَّة؛ فالقصَّة منوطٌ بها — ظاهرًا على الأقل — تشبيه الناقة في سرعتها أو نشاطها أو بهما معًا بهذا الثور الوحشي الذي تُحْكَى قصته.

والآخر: سياق مَثَّلَ انحرافةً عن السياق الأوَّل، ونحن واجدوه بقوَّةٍ لدى شعراء هُذَيل على سبيل الخصوص، عَدَلوا فيه عن ربط الثور الوحشي وقصَّة صراعه مع الكلاب بالناقة، وجعلوا من قصته سَرْدًا موازيًا عن تجربة الفقد، وصراع الإنسان مع الموت.

وبعامةٍ يمكننا أن نقول إن حكاية الثور تعتمد مع الناقة على سيناريو النجاة، أما مع تجربة الرثاء فتتكئ على سيناريو الموت.

ولعلنا لا نَعْدَم لدى ناقد قديم كالجاحظ هذا الوعي المُجْمل بهذا السيناريو، تحت مفهوم التقاليد الأدبية أو «عادة الشعراء». إنه يقول: «ومن عادة الشعراء إذا كان الشعرُ مَرْثيةً أو مَوْعظةً، أن تكون الكلابُ التي تقتلُ بقرَ الوحش. وإذا كان الشعرُ مديحًا، وقال كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا، أن تكون الكلابُ هي المقتولة، ليس على أن ذلك

حكايةٌ عن قِصَّةٍ بعينها، ولكن الثيران ربما جرحت الكلابَ وربما قتلتها، وأما في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة، والكلابُ هي السالمة والظافرة وصاحبها الغانم».[10]

ومفهوم السيناريو هنا يمنحنا القدرة على توليد توقعات الأحداث، بما يجعلنا نُعاضِد كل خطوة بخطوة تالية محتملة أو خطوات، مُفَعِّلين حكايةً مُفْتَرَضة بناءً على تنشيط سيناريو معين مبنيٍّ على تجريد الحكايات السابقة، على نحو السيناريو المشار إليه سابقًا. «إن معرفة السيناريو الضِّمنيَّة تَحُثُّ على نمطٍ نوعيٍّ من القراءة، شرط أن يستجيبَ النص لانتظار المتلقي».[11]

ومفهوم السيناريو يشغلنا بهذا الاطِّراد لبعض المقومات العامة، ولا يتركنا فريسةً للملامح المنفردة أو التفصيلات الجزئيَّة التي تخالف العام والشائع في مكونات الحكاية، فتشتت تصورنا عن الحكاية نفسها بتوهم أصالتها، إنه يجعل لنا هذا المتواتر بمثابة القاعدة أو المعيار بالنسبة لسائر الاختلافات والتمايزات السرديَّة داخل كل حكاية، سواء أكان اختلافًا في بداية موقع الحكي، أو تحديدًا لنقطة النهاية التي يتوقف عندها السرد، أو وقوفًا أمام بعض التفاصيل بشيء من الاتساع والإلحاح على الوصف والتدقيق.

وعندما يلتفت الكُتَّاب عبر مفهوم السيناريو إلى تلك المقومات العامة يلتفت أيضًا إلى هذه التفاصيل الدقيقة التي تُمْنَحَها الحكاية، التي تختلف معها من نَصٍّ لآخر فترسم ملامحه الدقيقة. إن مفهوم السيناريو يعين على قراءة الموقف بمجرد الإلماع إليه، ويجعل من الغائب إطارًا لقراءة الحاضر. فالثور عند طَرَفة بن العبد مثلًا لا يرد في القصيدة إلا في شطر بيتٍ يُشَبِّه فيه أُذُني ناقته بأذنه. يقول:

مؤلَّلتانِ تَعْرِفُ العِتْقَ فيهما   كسَامِعَتَيْ شاةٍ بِحَوْمَلَ مُفْرَدِ

(مؤلَّلتان: مثنى مؤلَّل، أي محدد، من التأليل، وهو التحديد والتدقيق، والدقة والحدَّة تُحمدان في آذان الإبل. العِتْق: الكرم والنجابة. سامعتي: أُذُنَيْ. شاة: ثورٌ وحشي).

ربما كانت وَحْدَة الثور وانفراده، دونما وحش آخر من القطيع يشغله ويؤنسه مدْعاةً بالفعل للوحشة، مدعاةً لأن يكون مروعًا مَفْزوعًا.

---

[10] الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٣، ١٣٨٨هـ/١٩٦٩م، ج٢، ص٢٠.

[11] برنار فاليط، السابق، ص٨٥.

هذا غير كافٍ، فليست كل خلوة أو انفرادَةٍ مُجْلبةً للخوف والفَزَع، أو الحَذَر والتَّرقب، وحتى نصل إلى وجه الشبه المراد، بأن تكون الوحدة والانفراد مدعاة للحذر وترقب الخطر والاستعداد لدرئه، وهو ما يؤذن بإبراز الحيوية والنشاط؛ لا بد من الإحالة على سيناريو الثور وصراعه مع الكلاب. ويبدو أن ما كان يملأ قلب الثور بالفَزَع هو تجاربه السابقة مع الصائد وكلابه. إن ما يزرع الخوف والحذر والتوجُّس في المشهد هو ذكرى سابقة لما سوف يتكرر بعد لحظات بالفعل معه، فكل عدوانٍ كانت له سابقة رَوعت قلبه، وأقضَّت أمنه. فوراء هذا المشهد مشهد مماثل له سابقٌ عليه، وربما مشاهد، ولولا نجاته منها لما استعادت التجربةُ وقائعها هنا مَرَّة ثانية.

وإلى جانب تحديد مسألة «الانفراد» ينقلنا إلى هذا السيناريو أيضًا تحديد «المكان»، وهو هنا يحدد بـ «حومل» على عادة تحديد الأماكن في كثير من الأحيان في سيناريو الثور والكلاب، وأغلب الظن أن هذا المكان من أماكن المياه، فالمكان في حكاية الثور، يدور في الصحراء بالقرب من منابع المياه.

إن النَّص على الانفراد والمكان كفيل باستدعاء هذا السيناريو الكامل أو الاستناد إليه لاعتماد منتهى الحذر التَّيَقظ، هذه الصفة المراد إثباتها للناقة؛ ومن ثَم فما يُدعِّمُ الوصف هنا ليس وصفًا قدر ما هو مشهد، قدر ما هو حكاية، سيناريو كامل قد تغيب معظم تفاصيله أو بعضها، ولكنْ أقلُّها ضمينٌ باستدعاء بقيتها.

وكذلك في مف (٤٩) يقول المرقش الأكبر:

تَعْدو إذا حُرِّكَ مِجدافُها   عَدوَ رَباعٍ مُفْرَدٍ كالزُّلَمْ
كأنَّهُ نِصْعٌ يمانٍ وبالـ   ـأكْرُعِ تَخنِيفٌ كلَونِ الحُمَمْ
باتَ بغيبٍ مُعْشِبٍ نَبْتُهُ   مختلَطٍ «حُرْبُثُه» بـ «اليَنَمْ».

وإيجاز المرقِّش في بعض أركان الحكاية وذكر بعضها الآخر الذي ربما تغيب أهميته أو دلالته؛ هذا الإيجاز لا يملك مسوغًا ما لم نكن نمتلك شرعية إمكان الاستناد لسيناريو حكاية الثور مع الكلاب كما تمثلها النصوص الشعرية بوصفها نَصًّا إطارًا بحيث يُرْفد هذا النص بدلالته الأصيلة.

والنص هنا يقف كالعادة عند تشبيه عدو الناقة بعدو الثور، وعلى الدوام لا يُقْصَدُ في المشابهة أيُّ ثورٍ في أيَّة وَضْعيَّة، ولكنه هو هذا الثور المُفَزَّع في الصحاري، لا يألو جهدًا في العدو، لما تداخله من الخوف، خشية القُنَّاص.

إن المرقش يبدأ في الدخول في الصورة، ولكنه لا يُكْمِل، وحسبه ما بدأه ليُحيل إلى هذا المشهد المتكرر لدى الشعراء، حسبه ما قاله ليحيل إلى ما جَسده آخرون. ونحن مدعوون أمام هذا القطع أو الاجتزاء الذي يكتفي به المرقش الأكبر أن نُكمل المشهد، أن نستحضر الدلالة من كمال الصورة غير الموجودة، والمنسربة في نصوص أخرى سابقة عليه وموازية له.

إنه يشير إلى عَدْوه: «رَباع»؛ إذ لا يألو جهدًا في العدو، وانفراده: «مفردٍ» ثم يبدأ في وصف جَسَده ولونه وهيئته كما نجد في كل النصوص التي تسرد مشهد الثور. ويدخل أيضًا إلى مبيته الليل في مكان أصابه الغيثُ، وهو ما يتضمن بالضرورة أن نوءًا قد أصابه بالليل وأنه خاف المطرَ فَهُرع إلى هذا المكان يحتمي به ويختبئ إلى الصباح.

هنا يتوقف السرد وينقطع المشهد، فقد أدخلنا الشعر إلى حيث نعلم، ووضعنا على طريق الصورة التي يريدها، أما هو فليس في حاجة ماسَّة لأن يكتب ما كتبه الآخرون حتى يصل لهذا الفزع الذي ينتاب الثور، وهذه السرعة التي يهرب بها، أو بها ينقض على الكلاب. إن السرد ينقطع لصالح الوجود المشترك لهذه الصورة في القصيدة الشعرية باعتبار أن ثمة سيناريو يُمكِّنُنا من استكمال الحكاية.

أما بشر بن أبي خازم فيقول في مف (٩٧):

ذَعَرْتُ ظِباءَها مُتَغَوِّراتٍ ... إذا ادَّرَعَتْ لَوامِعَها الإكامُ
بذِعْلِبَةٍ بَرَاها النَّصُّ حتَّى ... بَلَغْتُ نُضارَها وفَنَى السَّنامُ
كَأَخْنَسَ ناشِطٍ باتَتْ عليهِ ... بِحَرْبَةَ ليلةٌ فيها جَهَامُ
فباتَ يقولُ: أَصْبِحْ لَيلُ، حتى ... تَجَلَّى عن صَريمَتِه الظلامُ
فأصْبَحَ ناصِلًا منها ضُحَيًّا. ... نُصُولَ الدُّرِّ أَسْلَمَهُ النِّظَامُ.

فما يركز عليه بِشْر من حكاية الثور هو تَنَقُّله من مكان لآخر؛ إذ لا يَقَر له قرار، فهو دومًا راحلٌ في فزع، يَمَل المكوث ويخافه، فمُكثه مكثُ أرقٍ وخوفٍ وتوفز، حتى إذا ما طَلَع الصبحُ انطلق.

ويمثل مشهد الثور آخر حلقات الحديث عن الطيف وصاحبته الظاعنة وقطعها الوصل على ما كان بينهما من ودٍّ اتصلَ إلى زمان المشيب، وعن ذكريات الصبا واللهو، وكذا الفلاة الموحشة واختراقه إياها بناقةٍ مَثَّلها بهذا الثور. ينتقلُ الحديثُ بعدها فجأةً

إلى بني سعد ومواليهم عبر رسالة تهديدٍ ووعيدٍ لهم؛ إذ أَنْذَرَهم من قبل أن يعتصموا بالصُّلْح، ولكنهم أَبَوْا إلَّا العداء:

ألا أَبْلِغْ بَني سَعدٍ رسولًا ومَوْلاهُمْ فقد حُلِبَتْ صُرَامُ

إذ يتهدَّدهم أن الحرب قد تناهت ليرتدعوا، ويقبلوا ما عَرَضه عليهم بما فيه صلاح أمْرهم، وإلا لا مراعاة ولا مراجعة، ولن يكون مصيرهم إلا الطَّرْد.

فإذ صَفِرتْ عِيَابُ الوُدِّ منكم ولم يَكُ بيننا فيها ذِمَامُ
فإن الجِزْعَ جِزْعَ عُرَيتِنَانٍ وُبْرقَةَ عَيْهَمٍ منكم حَرَامُ
سَنَمْنَعُها وإنْ كانت بلادًا بها تَرْبُو الخَواصِرُ والسَّنَامُ

وفي تصوُّر الكُتاب أن توقف النص عند هذا الحَد من سَرْد مشهد الثور الوحشي هو التوقف عند مواطن الدلالة المُسَوِّغة للسرد عن الثور أو لتوظيفه في النص.

والسرد هنا يحكي عن الثور بما يجعله معادلًا صُورِيًّا للناقة في عدوها ونشاطها، ومعادلًا نفسيًّا للقوم أعداء الشاعر فيما يمكن أن يُصَيِّروهم إليه بخلافهم إياهم. ولعله مما يُرَشِّحُ لذلك أن حكاية الثور تُسْرَد من خلال تعابير ومفردات تأتي جُلُّها من حقل «المخاصمة»؛ فالمكان الذي يبيت به الثور هو «حَرْبَة»! هكذا ودونما تورية، ومقام الثور بهذا الموطن مقامٌ كُلُهُ قلقٌ وضيق، هو مقام سَجْن له في الزمان والمكان؛ فهو يَوَدُّ الانعتاق من قيد الليل الذي يمنعه الحركة والنشاط والرحيل (المكان)، ويَنْصَل من ليلته (الزمان) كما يَنْصَل الدُّرُّ من الخيط الذي يسلكه.

ويتخير النص من مسميات السحاب «الجهام»، والجهام منه ما لا ماء فيه. وقد يكون المقصود هنا أنه سحابٌ قد هراق ماءَه، بما يعني أنها كانت ليلة ممطرة، ألجأت الثور إلى المبيت. والجهامُ من «جَهَمَه: استقبله بوجهٍ كريهٍ، جَهَمَه: أغلظ له في القول، ويُقال: جَهَمَني بما أكره. والجُهْمَةُ: ظُلْمةُ آخِرِ الليل».[١٢]

وكذا لم يجعل المكان الذي يأوي إليه «أرطاة» أو «حقف أرطاةٍ»، وإنما عَبَّر عنه بـ «الصَّريمة»: «تجلى عن صريمته الظلامُ»، والصَّريمة: القطعة المنعزلة من الرمل،

[١٢] تاج العروس، مادة «جهم».

والصريمة من الصَّرْم وهو القَطْعُ، فيقال صَرِم الحَبْلَ، وصَرَم النخلَ والشجرَ: جَزَّهُما، وصَرَمَ فلانًا: هجره، ويقالُ صَرَم وَصْلَه. وَصَرُمَ السيفُ: كان قاطعًا ماضيًا. وكذا كان خروج الثور عن صريمته «نُصولًا»: «فأصبَحَ ناصِلًا منها». وكذا يُقالُ: نَصَل السيفُ من قِرابِهِ، ونَصَلَت الخيلُ من الغبار. والنَّصْلُ حديدَةُ الرُّمْحِ والسَّهْمِ والسِّكين.

ويحتفظ المشهدُ كذلك بمقولةٍ إنشائيَّة تمثِّلُ الثورَ وقد ضاق ذَرعًا بالليل، فباتَ يقولُ: «أَصْبِح ليلُ» وسواء أكانت هذه مقولة الثور نفسه أو كانت مقولة السارد ممثِّلًا لسان حال الثور، فإنها تجسد حاله تمامًا.

(٣) وسوف تعرض السطور التالية ما سُرِدَ من حكاية الثور في قصائد المُفَضليات مشيرةً لغياب بعض وحدات السيناريو، ومبينةً عن التفصيل في وحداتٍ أخرى أو الإفاضة في وصفها، وتقديم تفاصيلها.

وهنا ينثر الكتاب شِعْر الثور الوحشي، غير وجلٍ. فما يسعي إليه أصلًا هو هذا التكوين السردي الذي صاغه الشعر، فخلقه خلقًا آخر. فلا محيص عن هذه الطريقة في العزل لاستكشاف بعض جوانب الأفق السردي في القصيدة على ما فيها من جَوْرٍ على السردي والشعري في ذات اللحظة.

يقول عَبْدة بن الطبيب في مف (٢٦)[١٣]* أن:

- ناقته في إتيانها الماء في اليوم الخامس شأنها شأن ثورٍ أسود العينين انشعب قرناه.
- هذا الثور في وجهه سُفْعَةٌ، مُحجَّلُ القوائم.
- هاجمه عند الصباح قانِصٌ بكلابه، وكأنه لتأثير الشمس والضُّرِّ فيه قد وُضِعَ في الجير والرماد الحارِّ.

[١٣] *مف (٢٦) ب (٢٤–٤٤)

(٢١) عَيْهَمةٌ يَنْتَحي في الأرضِ مَنْسِمُها	كَما انْتَحى في أَدِيمِ الصِّرْفِ إزْمِيلُ
(٢٢) تَخْدِي بِهِ قُدُمًا طَوْرًا وتَرْجِعُهُ	فَحَدُّهُ مِن وِلافِ القَبْضِ مَفْلُولُ
(٢٣) تَرَى الْحَصَى مُشْفَتِرًّا عن مَنَاسِمِهَا	كما تُجلْجِلُ بالوَغْلِ الغَرابِيلُ
(٢٤) كأَنَّها يومَ وِرْدِ القوم خامِسةً	مُسافِرٌ أَشْعَبُ الرَّوْقَيْنِ مَكْحُولُ
(٢٥) مُجْتابُ نِصْعٍ جَدِيدٍ فَوْقَ نُقْبَتِهِ	ولِلْقَوَائِمِ مِن خَالٍ سَرَاوِيلُ

- هذا القانِصُ يأوي إلى امرأةٍ بذيئة، متلبِّدَة الشعر لا تدهنه، مضرورة عارية من اللباس، في حجرها ولد أسوأ حالًا منها في الضُّرِّ.
- للصائد كلابٌ ضَوَارٍ اعتادت الصيد، يُبالِغْنَ في الطَّلَبِ إذا ما أُغْرين وخُلِّي بينهن وبين المطلوب، فآذانها مُقَطَّعاتٌ بمخالبها من سرعة عدوها.
- تتبعُ الكلابُ هذا الصائِدَ الذئبَ في إقدامه وخَتْلِه. بين الصائِد والكلاب قَدْرُ رُمْحٍ، يتقدَّمُها ويُغْريها.

---

(٢٦) مُسَفَّعُ الوَجْهِ في أَرْساغِه خَدَمٌ وفوقَ ذاكَ إلى الكَعبَيْنِ تَحْجِيلُ
(٢٧) بَاكَرَهُ قانِصٌ يَسْعَى بأَكْلُبِهِ كأَنَّهُ مِن صِلاءِ الشَّمْسِ مَمْلُولُ
(٢٨) يَأْوِي إلى سَلْفَعٍ شَعْثَاءَ عارِيَةٍ في حِجْرِها تَوْلَبٌ كالقِرْد مَهْزُولُ
(٢٩) يُشْلِي ضَوَارِيَ أَشْباهًا مُجَوَّعَةً فليس منها إذا أُمْكِنَّ تَهْلِيلُ
(٣٠) يَتْبَعْنَ أَشْعَثَ كالسِّرحانِ مُنْصَلِتًا لهُ عليهنَّ قِيدَ الرُّمْحِ تَمْهِيلُ
(٣١) فَضَمَّهُنَّ قليلًا ثمَّ هاجَ بها سُفْعٌ بآذانِها شَيْنٌ وَتَنْكِيلُ
(٣٢) فاسْتَثْبَتَ الرَّوْعُ في إنْسَانِ صادِقةٍ لم تَجْرِ من رَمدٍ فيها المَلامِيلُ
(٣٣) فانْصاعَ وانْصَعْنَ يَهْفُو كُلُّها سَدِكٌ كأَنَّهنَّ من الضُّمْرِ المَزَاجِيلُ
(٣٤) فاهْتَزَّ يَنْفُضُ مَدْرِبَّيْنِ قد عَتُقَا مُخَاوِضٌ غَمَرَاتِ الموتِ مَخْذُولُ
(٣٥) شَرْوَى شَبِيهَيْنِ مَكْرُوبًا كُعُوبُهُما في الجَنْبَتَيْنِ وفي الأَطْرافِ تأْسِيلُ
(٣٦) كِلاهُما يَبْتَغي نَهْكَ القِتَالِ بِهِ إنَّ السِّلاحَ غَدَاةَ الرَّوْعِ مَحْمُولُ
(٣٧) يُخَالِسُ الطَّعْنَ إيشاغًا على دَهَشٍ بِسَلْهَبٍ سِنْخُهُ في الشَّأْنِ مَمْطُولُ
(٣٨) حتَّى إذا مَضَّ طَعْنًا في جَواشِنِها ورَوْقُهُ من دَمِ الأَجْوَافِ مَعْلُولُ
(٣٩) وَلَّى وَصُرِّعْنَ في حَيْثُ الْتَبَسْنَ به مُضَرَّجاتٌ بأَجْرَاحٍ ومَقْتُولُ
(٤٠) كأَنه بعْدَ ما جَدَ النَّجَاءُ بِهِ سَيْفٌ جَلا مَتْنَهُ الأَصْنَاعُ مَسْلُولُ
(٤١) مُستَقْبِلَ الرِّيحِ يَهْفُو وَهْوَ مُبْتَرِكٌ لسانُهُ عن شِمَالِ الشِّدْقِ مَعْدُولُ
(٤٢) يَخْفِي التُّرَابَ بأَظْلافٍ ثمانيةٍ في أربعٍ مَسُّهُنَّ الأَرْضَ تَحلِيلُ
(٤٣) مُرَدَّفاتٌ عَلَى أَطْرَافِها زمَعٌ كأَنَّها بالعُجَاياتِ الثَّآلِيلُ
(٤٤) لهُ جِنَابانِ مِن نَقْعٍ يُثَوِّرُهُ فَفَرْجُهُ مِن حَصَى المَعْزَاءِ مَكْلُولُ

- ضَمَّ الصائِدُ الكلابَ وجُمِعنَ إليه ثم صاح بها، وأغراها بالثور فانطلَقتْ.
- ولَمَّا نظر الثورُ إلى الكلاب قد هاجَت به، ثبت الروع في عينه.
- فأخذ ناحيةً اجتهد فيها العَدْوَ، وأخذ يُسْرِعُ كأنه يطير فوق الأرض من سرعته، وانصاعت الكلابُ معه كأنها رماحٌ صغيرة لصِقت به.
- فاهتز الثورُ حميَّةً وأَنَفًا من الفرار من الكلاب، اهتز نافضًا قرنيه للطعن بهما.
- قرناه رمحان متماثلان، فيهما استواءٌ وطُول، كعوبها شديدة ممتلئة يبتغي بهما شِدَّةَ القتالِ واستقصاءه.
- ولَمَّا انطوى الثور على ما انطوى عليه من الفَزَع والحذر لم يكن ليتمكَّن من الطعن بقرنيه، فكان يختلس الطعن دَهشًا.
- وظَل في مُدافعة الكلاب طاعنًا في صدورها إلى أن أوْجَعَ، وسُقِيَ قَرْنُه عَلَلًا بعد نَهَلٍ من دمائها.
- ووَلى الثورُ ملطَّخًا بدماء الكلاب وقد صُرِّعت بين قتيل وجريحٍ.
- وانطلق مُسْرِعًا منتصرًا يَلْمَعُ مَتْنُهُ كالسيف المسلول.
- مستقبلًا الريحَ، مُسْتَرْوِحًا بها من حرارة التعب وجهد العَدْو، وقد دَلَعَ لسانه يلهث من الإعياء.
- وأخذ يجتهد في عدوه، راضيًا من الأرض بأدْنَى لَمْسٍ، وهو لِشِدَّة عَدْوه كأنه يَرُدُّ الحصى على فروجه.

أما سُوَيْد بن أبي كاهِل اليشْكُرِي مف[١٤]*مف (٤٠) ب (٥١–٦٠) فإنه:

- يشبه ناقته بثور وحشي طويل الذَّنَب، بخديه سواد يضرب إلى الحُمْرة.
- جُمِعَ وَجْهُه وكُف على ديباجة لسواده، ومتنه أبيض قد سطع.

---

[١٤] * (٤٠) ب (٥١–٦٠)

(٥١) فَكَأَنِّي إذْ جَرَى الآلُ ضُحًى	فَـوقَ ذَيَّـالٍ بِـخَـدَّيْـهِ سَـفَـعْ
(٥٢) كُفَّ خَدَّاهُ على دِيبَاجَة	وعلَى المَتْنَين لَوْنٌ قد سَطَعْ
(٥٣) يَبْسُطُ المَشْيَ إذَا هَيَّجْتَهُ	مِثلَ ما يَبْسُطُ في الخَطْوِ الذَّرَعْ
(٥٤) رَاعَهُ مِن طَيِّءٍ ذُو أَسْهُمٍ	وضِـرَاءٌ كُنَّ يُـبْـلِـيـنَ الـشِّـرَعْ
(٥٥) فَـرَآهُـنَّ ولـمَّـا يَـسْـتَـبِـنْ	وكِـلَابُ الـصَّـيـدِ فـيـهـنَّ جَـشَـعْ

- إذا ما هُيِّج بَسَط خطوه كما يَبْسُطه الصغير من ولد البقر.
- هذا الثور أفزعه صيادٌ من طيءٍ ذو سهامٍ وكلابٍ ضُرِيَتْ؛ حُبِسَت ومُنِعت، حتى يكون هذا أشد لها في الهجوم.
- هاجمت الكلابُ الثورَ فرآهنَ ولم يَسْتَبِنْهُن لسرعتهن.
- فَفَر الثورُ، ولم يجتهد في عدوِه لِثِقَته أنه سيفوتُهن.
- وعلى مُهْلَةِ الثور واتِّداعه في عدوه ترى الكلابَ يقطعن الأرض.
- ومع دُنوهن منه لم يخالِطْنه خوفًا لثقتهن أنه إذا رجع عليهن جَرَحَهُن بقرنه ودَمَاهُنَّ.
- فإذا ما أَسْرَعن خلفه وقاربنَه اشتد في جريه، وإذا ما بَعُدَ عنهن كفَّ أو أبطأ.
- فهو دومًا ساكنُ القفر ملازمٌ للفلوات البعيدة الأطراف، متوفز فإذا ما أَحَس أحدًا أو سَمِعَ صوتًا ذهب في الأرضِ.
- أما المرقِّش الأكبر مف (٤٩).[١٥]* ب (١٠–١٢) فإنه:

– يشبه عدْوَ ناقته — التي يشبهها بالسفينة — بهذا الثور المفرد الذي أفردته خشية القُنَّاص، فهو لا يألو عدوًا، هذا الثور المُدْمَج الخَلْقِ كأنه «الزُّلم» من قِدْح الميسِر.

---

(٥٦) ثُمَّ وَلَّى وجَنَابَانِ لَهُ	مِن غُبَارٍ أَكْدَرِيٍّ واتَّدَعْ
(٥٧) فَتَرَاهُنَّ علَى مُهْلَتِهِ	يَخْتَلِينَ الأَرْضَ والشَّاةُ يلَعْ
(٥٨) دَانيَاتٍ ما تَلَبَّسْنَ به	وَاثِقَاتٍ بِدِماءٍ إنْ رَجَعْ
(٥٩) يُرْهِبُ الشَّدَّ إذَا أَرْهَقْنَهُ	وإذَا بَرَّزَ مِنْهُنَّ رَبَعْ
(٦٠) ساكِنُ القَفْرِ أَخُو دَوِّيَّةٍ	فإذَا ما آنَسَ الصَّوْتَ امَّصَعْ

[١٥] *مف (٤٩) ب (١٠–١٢)

(١٠) تَعْدُو إذَا حُرِّكَ مِجْدَافها	عَدْوَ رَبَاعٍ مُفْرَدٍ كالزُّلَمْ
(١١) كأنَّه نِصْعٌ يمانٍ وَبِالـ	ـأَكْرُعِ تَخْنِيفٌ كَلَوْنِ الحُمَمْ
(١٢) باتَ بغَيْبٍ مُعْشِبٍ نَبتُهُ	مُخْتَلِطٍ «حُرْبُثُهُ» «باليَنَمْ»

– هذا الثور أبيض كالثوب اليمني شديد البياض، وقوائمه تخالف لون جسده ولون وجهه، وهي منقطة بسواد.
– هذا الثور اعتمد غَيبًا مُعشِبًا يستتِر به (والغيب ما غاب من الأرض).

وعن بشر بن أبي خازم في مف (٩٧)[١٦]** ب (١٢–١٤):

- يُشَبه ناقته بثورٍ دائب التنقُّل من مكانٍ لآخر، بات ليلةً شديدة المطر في موضع يُدْعى «حَرْبَةَ».
- ولشِدَّة ما كان يعاني من مطرٍ وبرد بات يتمنَّى انقضاء هذا الليل ومجيء الصباح.
- وبمجيء الصُّبح خرج من ليلته ناصلًا كما ينصل العقد حين ينقطع خيطُه.

أما علقمةُ بن عَبْدةَ في مف (١٢٠).[١٧]* ب (١٧) فإنه يشبه ناقته وهي تراقب السوط والزجر وتقلب آذانها إليه بهذا الثور الوحشي الضامر الذي في قوائمه نقطٌ سود.
أما أبو ذُؤيب الهُذَلي في مف (١٢٦)[١٨]** ب (٣٧–٥٠) فيقدم صورةً من صور الصراع مع الدهر فيقدم:

- ثورًا مُسِنًّا شديد الحذر واسع التجربة أطرَدَته الكلابُ فَزِعًا.

---

[١٦] **مف (٩٧) ب (١٢–١٤)

(١٢) كأَخْنَسَ ناشِطٍ بَاتَتْ عليهِ   «بِحَرْبَةَ» لَيْلَةٌ فيها جَهَامُ
(١٣) فَباتَ يقُولُ: أَصْبِحْ لَيْلُ، حتى   تَجَلَّى عن صَرِيمَتِهِ الظَّلامُ
(١٤) فأَصْبَحَ نَاصِلًا منها ضُحَيًّا   نُصُولَ الدُّرِّ أَسْلَمَهُ النِّظَامُ

[١٧] *مف (١٢٠) ب (١٧)

(١٧) تُلاحِظُ السَّوْط شَزْرًا وهْيَ ضَامِرَةٌ   كما تَوَجَّسَ طَاوِي الكَشحِ مَوْشُومُ

[١٨] **مف (١٢٦) ب (٣٧–٥٠)

(٣٧) والدَّهْرُ لا يَبْقَى على حَدَثانِهِ   شَبَبٌ أَفَزَّتْهُ الكِلابُ مُرَوَّعُ
(٣٨) شَعَفَ الكلابُ الضَّارِياتُ فُؤَادَهُ   فإذَا رأَى الصُّبْحَ المُصَدَّقَ يَفْزَعُ

- فاجأته تلك الكلاب عندما باكَرَه الصياد بها.
- وكان قد لجأ إلى شجرة أرطى عندما آذاه المطر وأصابته ريحٌ باردة شديدة بليلٍ.
- وأخذ يرمي بعينيه إلى الغيوب متوجسًا بأُذنه في أثناء نظره، لما يأتيه منها مما يحذره ويخافه.
- ولَما طلع الصُّبْحُ أخذ يُعَرِّضُ متنه للشمس لِيَذْهَبَ ما عليه من المطر والندى، وراحت سوابق الكلاب تُحْبَس وتُكَفُّ على ما تَخَلَّف منها، لأنها إذا لقيته فُرادى لم تقوَ وقَتَلها واحدًا بعد واحد، وإذا اجتمعت أعانَ بعضُها بعضًا.
- فاهتاج الثورُ حين رأى الكلاب، وملأ فروجَه عدوًا وشِدَّة جريٍ، كلابٌ غُبْرٌ أو أنهن دَخَلْنَ بين قوائمه؛ كلبان من هذه الكلاب سالِما الأذنين وآخر مقطوع الأُذن.

---

(٣٩) ويُعوذُ بالأَرْطَى إذا ما شَفَّهُ … قَـطْـرٌ وراحَـتْـهُ بَـلِـيـلٌ زَعْـزَعُ

(٤٠) يَرْمِي بِعَيْنَيْهِ الغُيُوبَ وطَرْفُهُ … مُغْضٍ يُصَدِّقُ طَرْفُهُ ما يَسْمَعُ

(٤١) فَغَدَا يُشرِّق مَتْنَهُ فَبدَا لهُ … أوَلَـى سَـوابِـقِـهـا قَـرِيـبًـا تُـوزَعُ

(٤٢) فاهْتاجَ منْ فَزَعٍ وسَدَّ فُرُوجَهُ … غُـبْـرٌ ضَـوَارٍ وَافـيـانِ وأَجْـدَعُ

(٤٣) يَنْهَشْنَهُ ويذُبُّهُنَ ويَحْتَمِي … عَبْلُ الشَّوَى بالطُّرتيْنِ مُوَلَّعُ

(٤٤) فَنَحَا لهَا بِمُذَلَّقَيْنِ كأنما … بِهِما منَ النَّضْخِ المُجَدَّحِ أَيْدَعُ

(٤٥) فكأنَّ سَفُّودَيْن لمَّا يُقْتِرَا … عـجِـلَا لهُ بِشِوَاءِ شَرْبٍ يُنْزَعُ

(٤٦) فصَرَعْنَهُ تحتَ الغُبَار وجَنْبُهُ … مُـتـتَـرِّبٌ، ولـكـلِّ جَـنْـبٍ مَـصْـرَعُ

(٤٧) حتَّى إذا ارتَدَّتْ وأَقْصَدَ عُصْبَةً … مـنـهـا، وقـامَ شـرِيـدُهـا يَـتَـضَـوَّعُ

(٤٨) فَبدَا لهُ رَبُّ الكِلابِ بِكَفِّهِ … بِـيـضٌ رِهـابٌ رِيـشُـهُـنَّ مُـقَـزَّعُ

(٤٩) فَرَمَى لِيُنْقِذَ فَرَّهَا فَهَوى لهُ … سَـهْـمٌ، فـأَنْـفَـذَ طُـرَّتَـيْـهِ الـمِـنْـزَعُ

(٥٠) فَكبَا كما يَكْبُو فَنِيقٌ تارِزٌ … بـالـخَـبْـتِ إلَّا أَنَّـهُ هُـوَ أَبْـرَعُ

- أقدمت الكلابُ على الثور يَعْضُضنه، وهو يَذُبُّهن عن نفسه، وهو غليظ القوائم، به توليعٌ بالخطَّين اللذين في جنبيه (وكل لونين مختلطين فهو توليع).
- فَتَحَرف لها ليطعنها بقرنيه المحددين حتى غدوَا كأن بهما من تلطيخ الدم — حيث أعملهما في أجوافها — صبغٌ أحمر كأنه الأَيْدَعُ أو الزعفران.
- وكأن قرنيه وهما يقطران بالدَّم سفُّودان نُزِعا قبل أن يدركَ الشواءُ، فهما يَكِفان بالدَّم.
- وظل الثور يقتل في الكلاب، وارتدت جماعةٌ منها، وقامت بقيتها تعوي.
- وظل كذلك حتى دنا منه الصائد بنصاله الرِّقاق المُرْهفة المنتفة من كثرة ما رُمِيَ بها.
- ورماه الصائد ليشغله عن بقية الكلاب منقِذًا ما فَر منها. رماه الصائد فأنفَذَ طُريته.
- فسقط الثور لوجهه كما يسقط فحل الإبل اليابس للمطمئن من الأرض، إلا أنه أرْوعُ منه.

(٤) وإذا كان الفحص السابق لوحدات سيناريو قصة الثور في المُفَضليات قد أبان عن التشابه والاطراد لبعض الوحدات وإمكانية غياب بعض الوحدات الأخرى بما لا يعني أكثر من الغياب الذي قد يكون أحيانًا دليل حضورٍ، وأيضًا بما لا يخرجه عن السيناريو الواحد العام الذي رَصَدْنا معالمه، ففيما يلي سوف نفحص أوصاف إحدى هذه الوحدات وهي تلك الأوصاف المتعلقة «بمعالم الثور الحسيَّة والمعنوية»، تاركين بعض أوصاف الوحدات الأخرى كأوصاف المعركة أو مشهد القتل أو صورة الليل والمطر أو ما إلى ذلك للنصوص نفسها تفصح عنها، وما نقدمه هنا هو نموذج يدلل بدلالة الجزء على الكل.

الشاعر	الصفة	
	(١) الجسم	
	اللون	الهيئة
المرقش الأكبر	• «كأنه نِصْعُ يمان» النِّصْع: الثوب الشديد البياض، يمانٍ: يمني مف (٤٩) ب (١١).	
سويد بن أبي كاهل اليشكري	• «وعلى المتنين لونٌ قد سَطَع» متنه أبيض قد سطع. مف (٤٠) ب (٥٢).	«ذيال» مف (٤٠) ب (٥١): طويل الذَّنب
عَبْدة بن الطبيب	• «مُجْتابُ نِصْعٍ جديدٍ فَوْقَ نُقْبَتِهِ» المجتاب: اللابس، النصع: الأبيض. شبه الثور لبياضه بلابس ثوبٍ أبيض مف (٢٦) ب (٢٥). • «كأنه سيفٌ جلا متْنَهُ الأصْنَاعُ مَسْلُولُ» مف (٢٦) ب (٤٠).	
أبو ذؤيب الهُذلي		• «شَبَبٌ» مف (١٢٦) ب (٣٧) المُسِن من الثيران، أو هو مَن انتهى شبابه وربما عنى بذلك اكتمال الخبرة وتمام القوة والذكاء. يقول التبريزي: (وإنما جعله شببًا ليكون أشد حذرًا وأكثر تجربةً) (الشرح، ٣:١٧٠٩).
زهير بن أبي سلمى	• «لَهِقًا»: شديد البياض. ق (٢) ص ٤٤.	• «مُشِبًّا» ق (٢) ص٤٤.

الشاعر	الصفة	
النابغة الذبياني	• «كسيف الصَّيْقَلِ الفَرِد» الثور أبيض لماع كالسيف، والفَرِد: المنقطع القرين المنفرد بالجودة. ص١٧.	• «طاوي المصير» ضامر، والمصير: المِعَى، وكَنى به عن البطن. ص١٧
عبيد بن الأبرص	• «كالكوكب الدرِّيِء يشرق متنه» ق (١٣) ب (١٢).	• «هبيطٌ» ق (١٣) ب (٩): الضامر، أو أنه الثور يهبط من مكان إلى مكان.
سحيم	• «على مَتْنِه سِبًّا جديدًا يمانِيَا» السِّبُّ: ضربٌ من الثياب البيض ب (٧٧) ص٣٠.	• «طاويا» ب (٧١) ص٢٨.
	• «ناصِعَ اللون» ب (٧١) ص٢٨.	
عَبْدة بن الطبيب		• «أشعب الروقَيْن» مف (٢٦) ب (٢٤).
		• «مكحولُ» مف (٢٦) ب (٢٤).
علقمة بن عَبْدة		• «طاوي الكشح» ضامر الخاصرتين مف (١٢٠) ب (١٧).
الأعشى		• «طاوٍ» ق (٣٢) ب (٢٨).
	• «فانصاع مُنْصَلتًا كالنجم يختارُ الكثيبَ أَبَلْ» ق (٥٢) ب (٣٩).	• «طاوٍ» ق (٥٢) ب (٣١).
	• «عليه دَيابُوذٌ تَسَرْبَلَ تَحْتَه أَرَنْدَجَ إسكافٍ يُخالِطُ عِظْلِما»	• «طاوٍ» ق (٥٥) ب (١٦)

الشاعر	الصفة	
	ق (٥٥) ب (١٧). الديابوذ: ثوب ينسج على نيرين، الأرندج: جلد أسود، الإسكاف: الصانع الحاذق، العظلم: نوع من الشجر يستخرج منه صبغ أسود يخضب به الشعر. وهو بذلك يصور ثورًا أبيض الظهر قوائمه سوداء. • «وأدْبَرَ كالشِّعْرى وُضُوحًا ونُقْبَةً» ق (٥٥) ب (٢٨). النقبة: اللون، وهي كذلك الوجه.	
	• «تخاله كوكبًا في الأفق ثَقَّابا» ق (٧٩) ب (١٤).	• «عَبْعابا» ق (٧٩) ب (١١): الطويل التام الخلق. • «طَيانَ مُضطمِر» ق (٧٩) ب (١٤). طيان: جائع، مضطمر: منهزم من الجوع.
لبيد بن ربيعة	• «كنصل السيف حُودِثَ بالصِّقال» ق (١١) ب (٢٧).	
	• «كأنه نِصْعٌ جَلَتْهُ الشمْسُ بَعْدَ صِوان» ق (١٦) ب (٢٦).	• «يَهْتَز فوق جنبيه رُمْحان» ق (١٦) ب (٢١).
	• «فادِر» ق (٣٥) ب (٢٥) الفادر: الوعل الشاب أو المُسِنُّ.	
بشر بن أبي خازم	• «فجالَ كأنه نِصْعًا حِمْيَرِيًّا إذا كَفَر الغُبارُ به يَلوحُ». ق (١١) ب (١٥) كفر به الغبار: أي غطاه واشتمل عليه.	
	• «كنصل السيف جَرَّده المليح» ق (١١) ب (٢٢).	

الشاعر	الصفة	
	• «كأنه كوكبٌ يَقِدُ» ق (١٢) ب (٨).	• «طاوٍ» ق (١٢) ب (٧).
	• «مُلْمِع» ق (٢٥) ب (١١) الذي يكون في جسمه بقع تخالف سائر لونه.	• «طاوٍ»، ق (٢٥) ب (١١) ثور وحشي خميص البطن، أو أنه الذي يطوي البلاد نشاطًا وقوَّة.
	• «فجالَ على نَفَرٍ تَعرضَ كَوْكبٍ» ق (٢٥) ب (١٤).	
	(٢) الوجه	
	اللون*	الهيئة
سويد بن أبي كاهل اليشكري	• «بخديه سَفَع»: جمع سفعة، وهي سوادٌ يضرب إلى حُمْرة مف (٤٠) ب (٥١)	
	• «كُفَّ خَداه على ديباجَةٍ»: جُمع وجهه وكُف على ديباجَةٍ لِسواده. فوجهه مخالفٌ للون متنه. مف (٤٠) ب (٥٢).	
عَبْدة بن الطبيب	• «مُسْفِعُ الوجه» مف (٢٦) ب (٢٦).	
بشر بن أبي خازم		• «أَخْنَس»: المتأخر الأنف عن الوجه. مف (٩٧) ب (١٢).
امرؤ القيس	• «فبات على خَدٍّ أَحَمَّ» الأحم: الأسود ق (١٢) ص١٠٢.	
الأعشى	• «أَسْفَعُ الخَدِّ» ق (٥٥) ب (١٦).	• «أختما» ق (٥٥) ب (١٦) الختم: عرض الأنف وغلظه.

الشاعر	الصفة	
	• «أسْفَعُ الخَدين» ق (٧٩) ب (١١).	
لبيد بن ربيعة		• «أَخْنَس» ق (١١) ب (١٥).
بشر بن أبي خازم	• «أَسْفَعُ الخَدَّين» ق (١٦) ب (١٦). • «كوقف العاج طُرتُه تَلوحُ» ق (١١) ب (٢٤). الطرَّة: الناصية أو الشَّعر في مقدم الناصية، العاج: السوار من العاج.	

(٣) القوائم

الشاعر	اللون	الهيئة
المرقش الأكبر	• «وبالأكرع تخييفٌ/تخنيفٌ كلون الحُمَمْ». الأكْرُع: جمع كُراع، وهو مُستَدَق الساق العاري من اللحم، والتخييف: ألوان؛ بياض وسوادٌ، ويقال تخييف: خطوط، والتخنيف: اللون. مف (٤٩) ب (١١).	
عَبْدة بن الطبيب	• «وللقوائم من خالٍ سراويلُ». والخال: برود فيها خطوط سودٌ وحُمْر. مف (٢٦) ب (٢٥). • «في أرْساغِهِ خَدَمٌ، وفوق ذاك إلى الكعبين تحجيلُ». الخدم: جمع خَدَمة، وهي الخلخال، وأراد بالخَدَم البياض، والتحجيل: أصله البياض في القوائم وأراد به ها هنا السواد. مف (٢٦) ب (٢٦).	

الشاعر	الصفة
النابغة الذبياني	• «مَوشِيٍّ أكارِعُهُ» بقوائمه نقطٌ سودٌ وخطوط. ص١٧. «صُمْعَ الكُعُوبِ بَريئاتٍ من الحَرَدِ». لسن برهلات المفاصل، وليس بهن استرخاء في العَصَب من شدة العِقال. والمراد خلو القوائم من العيب.
علقمة بن عَبْدة	• «موشومُ» في قوائمه نقط سودٌ. مف (١٢٠) ب (١٧).
بشر بن أبي خازم	• «مَوْشِيٌّ» ق (١١) ب (١١). • «مَوْشِيُّ الشَّوَى» ق (١٢) ب (٦) الذي في قوائمه بياض.
	(٤) الانفراد
عَبِيد بن الأبْرَص	«مُفْرد» ق (١٣) ب (٩).
النابغة الذبياني	«مُسْتأنَسٍ وَحَدِ»، ثور يخافُ الأنيس، وقيل: هو الذي يرفع رأسه هل يرى شخصًا ص١٧.
طَرَفة بن العبد	«مُفْرَدِ» ص٤٣ ب (٥٧).
زهير بن أبي سُلْمى	«وقد يكون بها حينًا تَعَزُّبُهُ»، والتعزب: التَّفَرد ق (٢) ص٤٤.
المرَقِّش الأكبر	«مُفرَدٍ» مف (٤٩) ب (١٠).
عَبْدَة بنُ الطَّبيب	«مَخْذُولُ» مف (٢٦) ب (٣٤) لا ناصر له.
سويد بن أبى كاهل اليَشكُري	«ساكِنُ القَفْرِ» مف (٤٠) ب (٦٠).
الأعشى	• «فريد» ق (٣٢) ب (٢٨).

الشاعر	الصفة
لبيد بن ربيعة	• «أَضَلَّ صِواره» ق (١١) ب (١٦).
	• «فَرْدا» ق (١١) ب (٢٧).
بشر بن أبي خازم	• «فَرِدُ» ق (١٢) ب (٦).
	• «فَرِيدٌ» ق (٢٥) ب (١١).
	(٥) الحركة والسفر
عبدة بن الطبيب	• «مسافِرٌ» مف (٢٦) ب (٢٤).
بشر بن أبي خازم	• «ناشِطٍ» خارج من بلدٍ إلى آخر. لقد أفردته خشيةُ القُنَّاص فهو لا يألو عَدْوًا، وحال عدوه وفزعه من القُناص بينه وبين صواحبه. مف (٩٧) ب (١٢).
سحيم	• «شبوبًا»: الذي يخرج من بلدٍ إلى بلدٍ، وقيل هو المُسِن ب (٧٢) ص٢٩.
سويد بن أبي كاهل اليشكري	• «أخو دَوِّيَّةٍ». والدَّوِّيَّة: الفَلاةُ الواسعةُ المترامية الأطراف. مف (٤٠) ب (٦٠).
زهير بن أبي سُلْمى	• «ناشطًا» ق (٢) ص٤٤.
عَبِيد بن الأبرص	• «هبيطٌ» ق (١٣) ب (٩). الثور الذي يهبط من مكانٍ إلى مكان. أو الضامر.
لبيد بن ربيعة	• «ناشط» ق (١١) ب (١٥).

الشاعر	الصفة
لبيد بن ربيعة	• «وأصْبَح يقتري الحومانَ» ق (١١) ب (٢٧). يقتري: يتتبع، الحَومان واحدتها حومانة، والحومانة من الأرض أماكنُ غِلاظ منقادة فهو يتَتَبع الحومانة ثم ينفذ إلى أخرى.
	(٦) القلق والتوتر والحذر
سويد بن أبي كاهل اليشكري	• «فإذا ما آنَسَ الصَّوْتَ امَّصَع» مف (٤٠) ب (٦٠).
أبو ذُؤيب الهُذَلي	• «شَبَبٌ أَفَزَّتْه الكلابُ مُرَوعُ» مف (١٢٦) ب (٣٧).
	• «شَعَفَ الكلابُ الضارياتُ فؤادَه فإذا رأى الصبْحَ المُصَدَّقَ يَفْزَعُ» مف (١٢٦) ب (٣٨).
	• «يرمي بعينيه الغُيُوبَ وطَرْفُهُ مُغْضٍ يُصَدِّقُ طَرْفُه ما يَسْمَعُ» مف (١٢٦) ب (٤٠).
علقمة بن عَبْدة	• «كما تَوَجَّس طاوي الكشح موشوم» مف (١٢٠) ب (١٧).
بشر بن أبي خازم	• «مُشيحٌ» ق (١١) ب (١١). حَذِر.
	(٧) المكان
	(أ) مكان الإقامة
سحيم	• «بوَعْساءِ رَمْلٍ أو بَحزْنانَ خاليَا»: الوعساء: رمل ضخم ليس بالشديد، «حزنان»: موضع ب (٧٣) ص٢٩.

الشاعر	الصفة
طَرَفة بن العبد	• «كسامِعَتَي شاةٍ بِحَوْمَل مُفْرَدِ». «حومل»: اسم موضع ب (٥٧) ص٤٣.
النابغة الذبياني	• «من وَحْشِ وَجْرَةَ»: أي هذا الثور من طَرَف هذه الفلاة. و«وجرة» من طرف السِّي، وهو مجتمع الوحش، و«السِّيُّ» عَلَمٌ لفلاة على جادَّة البصرة إلى مكة بين «الشبيكة» و«الوجرة» يأوي إليها اللصوص كما يقول ياقوت الحموي، و«وجرة» فلاة ماؤها قليل، فبطون وَحْشِها طاوية لقلة شربها الماء ب (١٠) ص١٧.
عَبِيد بن الأبرص	• «من وَحْشِ أورال هَبِيطٌ مُفْرَدُ». «أورال»: أَجْبُل ثلاثة سودٌ في جوف الرمل، وحذاؤهن ماءة لبني عبد الله بن دارم ق (١٣) ب (٩)، ص٣٣١.
لبيد بن ربيعة	• «ببرقة واحفٍ» ق (١١) ب (١٥). • «أَحَسَّ قنيصًا بالبراعِم خاتلا» ق (٣٥) ب (٢٥).
بشر بن أبي خازم	• «بِجَنْبِ سُوَيقة» ق (١١) ب (١٢). • «من وَحْشِ خُبَّة» ق (١٢) ب (٦). وخُبَّة: اسم ماء. • «بِرَمْلةِ أَوْرالٍ» ق (١٢) ب (٧). ضَفْرة رَمْلٍ دون مكة. • «بذِي بُرْكانَ» ق (١٢) ب (١١).

الشاعر	الصفة
	• «باتت عليه بحرْبَةَ ليلةٌ فيها جَهامُ» مف (٩٧) ب (١٢).
الأعشى	• «تَضَيَّفَ رَمْلَةَ البَقَّار يَوْمًا». البقار: رمل بنجد أو بناحية اليمامة. ق (٦٥) ب (٢٦).
زهير بن أبي سُلْمى	• «رعى بغيث لأوراكٍ، فناصفةٍ من الشتاء». أوراك وناصفة: موضعان من بلاد تميم. ق (٢) ص٤٤.
امرؤ القيس	• «كأني وَرَحْلِي ... فوق طاوٍ بعِرْنانَ مُوجِسِ» ق (١٢) ص١٠١.
	(ب) موضع الاختباء
بشر بن أبي خازم	• «تَضَيَّفَهُ إلى أرطاةِ حِقْفٍ». الأرطاة: شجرة تنبت بالرَّمْلِ، تنمو عِصيًّا من أصلٍ واحدٍ يطول قدر قامة. ق (١١) ب (١٢) ص٥١. والحِقف: ما أعْوَج من الرَّمل.
امرؤ القيس	• «تعشَّى قليلًا ثم أنْحى ظُلُوفَهُ يثير التُّرابَ عن مَبيتٍ وَمَكْنَسِ». «يُهيلُ ويُذْري تُرْبها ويثيُره إثارة نَبَّاثِ الهَواجِرِ مُخْمس» ق (١٢) ص١٠٢. • «وبات إلى أرطاة حِقْفٍ كأنها إذا ألْثقَتْها غَبْيَةٌ بَيْتُ مُعْرِسِ».

الشاعر	الصفة
	لما أصاب الأرطاةَ التي فيها كناسُهُ ذلك المطرُ فَنَدها انتشرت ريحُ بَعْره.
	وفاحت فكأنها بيتُ رجل قد أعْرَس بأهله في طيب رائحته. ق (١٢) ص١٠٢.
زهير بن أبي سُلْمى	• «يُمْري بأظلافِهِ، حتى إذا بَلَغَتْ يُبْسَ الكثيبِ، تداعى التُّر، فانخرقَا» ق (٢) ص٤٤.
سُحَيْم	• «يُثير ويُبْدي عن عُرُوقٍ كأنها أَعِنَّةُ خَرازٍ جَديدًا وباليَا».
	«يُنَحِّي تُرابًا عَنْ مَبيتٍ ومَكْنِسٍ رُكامًا كبيتِ الصَّيْدنانِيِّ دانيَا»
	يحفر عن عروق الشجرة، منها الطري الرطْب ومنها اليابس. ب (٧٤، ٧٥) ص٢٩.
	• «بوَعْسَاءِ رَمْلٍ» الوعساء: رمل ضخم ليس بالشديد. ب (٧٣) ص٢٩.
عبيد بن الأبرص	• «يَنْفي بأطرافِ الألاء† شفيفها» ق (١٣) ب (١١).
الأعشى	• «تَضَيَّفَ أرطاةً يبيتُ في دفِّها ويُضافُ» ق (٣٢) ب (٢٨) دِفِّها: جنبها.
	• «بات يقول بالكثيب ... منكرسًا تحت الغصون» ق (٥٢)، ب (٣٢، ٣٣).

الشاعر	الصفة
لَبِيد بن ربيعة	• «يلوذ إلى أرطاة حِقْف ...» ق (٥٥) ب (١٩). • «ألجأه قطرٌ وشَفانٌ لِمُرْتَكِمٍ من الأمِيلِ» ق (٧٩) ب (١٢) مُرتَكِم: مجتمِع، الأمِيل: الحبل من الرمل أو المرتفع منه. • «في دَفِّ أرْطاةٍ يلوذُ بها» ق (٧٩) ب (١٣). • «فباتَ كأنه قاضي نُذورٍ يلوذُ بِغَرْقَدٍ خَضِل وضَال» ق (١١) ب (١٧). والغرقد:‡ شجر، خَضِلٍ: أخضر ندي، الضال: سِدْر البَرِّ. • «حَرِجٌ إلى أرْطاته» ق (١٦) ب (١٧). • «فباتَ إلى أرْطاة حِقفٍ تضُمُّه» ق (٣٥) ب (٢٦).
بشر بن أبي خازم	• «تَضَيَّفَه إلى الكِناس». والكناس: موضع في الشجر تأوي إليه الوحش من البقر والظباء تستكِنُّ فيه من الحر والبرد. • «فبات في حِقْفِ أرْطاةٍ» ق (١٢) ب (٨).

(٨) الزمن

	(أ) وقت المكث والاختباء	(ب) وقت الخروج أو الهجوم
عَبْدَة بن الطبيب		• «باكره قانِصٌ» مف (٢٦) ب (٢٧).
المرقش الأكبر	• «بات بغيبٍ/بغيثٍ مُعْشِبٍ» مف (٤٩) ب (١٢).	

الشاعر	الصفة	
بشر بن أبي خازم	• «باتت عليه بحربَةَ ليلةٌ فيها جَهامُ» مف (٩٧) ب (١٢).	• «فأصْبَحَ ناصِلًا منها ضُحَيًّا نُصولَ الدُّرِّ» مف (٩٧) ب (١٤).
أبو ذؤيب الهُذَلي		• «فَغَدا يُشَرِّقُ مَتْنَهُ» مف (١٢٦) ب (٤١).
	• «فإذا رأي الصُّبْحَ المصَدَّق يَفْزَعُ» مف (١٢٦) ب (٤١).	
عَبِيد بن الأبرص	• «باتت عليه ليلةٌ رَجَبيَّةٌ» ق (١٣) ب (١٠).	
امرؤ القيس	• «وباتَ إلى أرطاة» ق (١٢) ص١٠٢.	• «فَصَبحه عند الشروق غُدَيَّةً كلابُ ابن مُرٍّ أو كلاب ابن سِنْبِس» ق (١٢) ص١٠٣.
	• «فبات على خَدٍّ أَحَمَّ» ق (١٢) ص١٠٢.	
	• «تَعشى قليلًا ثم أنحى ظُلُوفَه يثير التراب عن مبيتٍ» أي دخل في العِشاء، والعِشاء أوَّل الليل. ق (١٢) ص١٠٢.	
زُهير بن أبي سُلمى	• «لَيلته كلها حتى إذا حَسِرَت عنه النجومُ أضاء الصُّبْحُ فانطلقا» ق (٢) ص٤٤.	• «ليلته كلها حتى إذا حَسِرَت عنه النجوم أضاء الصبْحُ فانطلقا» ق (٢) ص٤٤.
سحيم	• «حَمَتْهُ العَشَاءَ ليلةٌ ذاتُ قرةٍ» ب (٧٣) ص٢٩.	• «فَصبحه الرامي من الغَوْثِ غُدْوَةً» ب (٧٦) ص٣٠.
النابغة الذُّبياني	• «فباتَ له طَوْعُ الشوامِتِ من خوفٍ ومن صَرَدِ» ب (١٢) ص١٨.	

الشاعر	الصفة	
الأعشى	• «لم يَنَمْ ليلة التمام» ق (٣٢) ب (٣٠). وليلة التمام: كل ليلة كابدها صاحبها.	• «لكي يُصْبِحَ حتى أضاءه الإشراقُ» ق (٣٢) ب (٣٠).
	• «بات» ق (٥٢) ب (٣٢).	• «حتى إذا ما انجلى الصَّبَاحُ وما إن كاد عنه لَيْلُه يَنْجَل» ق (٥٢).
	• «فباتَ عَذُوبًا للسماء» ق (٥٥) ب (١٨).	• «فلما أضاء الصُّبْحُ قامَ مُبادِرًا وحان انطلاقُ الشاةِ من حيث خَيَّما، فَصَبحه عند الشروق غُدَيَّةً كلاب ...» ق (٥٥) ب (٢١، ٢٢).
	• «وباتَ» ق (٧٩) ب (١٣).	• «وإذا ذر قَرْنُ الشمس أو كَرُبَتْ» ق (٧٩) ب (١٥).
لبيد بن ربيعة	• «فباتَ» ق (١١) ب (١٧).	• «فباكره مع الإشراقِ غُضْفٌ» ق (١١) ب (٢٠).
	• «وتَغَيَّبَتْ عنه كواكِبُ ليلةٍ مِدْجَان» ق (١٦) ب (١٧) مدجان: أُلْبِستْ غيمًا، دائمة المطر.	• «فتداركَ الإشراقُ باقي نَفْسِهِ» ق (١٦) ب (١٩).
	• «فباتَ» ق (٣٥) ب (٢٦).	
	• «فباتَ يريدُ الكِن لو يستطيعُه» ق (٣٥) ب (٢٧).	
بشر بن أبي خازم		• «فباكره مع الإشراقِ غُضْفٌ» ق (١١) ب (١٣).

الشاعر	الصفة
	• «تَضَيَّفَه ... عَشِيٌّ باردٌ» ق (١٢) ب (٧) والعشي: آخر النهار حين تميل الشمس للمغيب. • «فبات» ق (١٢) ب (٨). • «ففاجأه من أوَّل الرأي غَدْوة» ق (٢٥) ب (١٣).

* لون وجهه وقوائمه يخالف لون سائر جسده؛ فجسده أبيض، وقوائمه إلى الحُمرَة في سواد (قوائمه مخططة منقطة بسواد، ووجهه أسود تعلوه حُمْرة).

† الأَلَاءُ: شجرٌ حسن المنظر مُرُّ الطعم، ينبت في الرَّمل والأَوْدية، وَرَقُه وَحَمْلُه دِباغ، لا يتغيَّر في القيظ فلا يزال أخضَرَ شتاءً وصيفًا، وله ثمرة تُشبه سُنْبل الذُّرَة. واحدته ألاءَة.
انظر: لسان العرب، مادة «ألأ».
انظر: تاج العروس، مادة «ألأ».
انظر: الغريب المصنف، أبو عبيد القاسم بن سَلَّام، ص٤٢١.

‡ الغرقد: شُجيرة تسمو في متر إلى ثلاثة، أو هو من العضاه (والعضاه: كل شجر له شوك صَغُرَ أو كَبُر، والواحدة: عضاهة)، ساقها وفروعها بيض تشبه العَوْسج في أوراقها اللَّحمية وفروعها الشائكة، وأزهارها الطويلة العُنُق (والعَوسَج: نبات شائك له ثمر مُدَوَّر كأنه خرز العقيق. واحدته عوسجة)، وهي عَبْقة الرِّيح بيضاء مُخْضَرَّة، وثمرتها مخروطيَّة تؤكل، وتسمى أيضًا: الغردق.
انظر: لسان العرب، مادة «غرق».
انظر: المعجم الوسيط، مادة «غرقد».

تلك كانت أوصاف الثور التي تتراسل لدى الشعراء، هي لم تتراسل لديهم إلا لأنهم يَسْردون جميعًا أسطورةً واحدة. والشعراء في سَرْدهم للشخصيَّة (الثور) لا يتعدون أوصافًا بعينها إلى أخرى، بل إنهم غالبًا ما يعبِّرون عن الوصف الواحد بمُفردةٍ واحدة أو بتصورٍ واحد أو تصورات متعينة ومحْدودة.

فالثور في هذه الحكاية/الأسطورة ثورٌ «جائع»، ومن هنا فهو «طاوٍ» عند علقمة بن عَبْدة، وعند الأعشى وسحيم وبشر بن أبي خازم. وربما تكررت المفردة أكثر من مَرَّة عند شاعر بعينه في كل مَرَّة يَسْرُد فيها عن الثور على نحو ما نجد عند بشر بن أبي خازم. وعند الأعشى تتكرر المفردة في ثلاث قصائد، أما الرابعة فقد أقر فيها نفس الوصف ولكن من خلال قوله: «طَيَّانَ مُضطَمرٍ». وخلاف ذلك هو «هبيطٌ» عند عَبِيد بن الأبرص.

والثور أيضًا في هذه المشاهد ثورٌ «أبيض»، والسَّرْد الشعري يُبَنْيِنُها من خلال تصورات استعارية ثلاثة يأتي الوصف تحققًا من تحققاتها. فهذا اللون يُبَنْيَن إما من خلال بياض «الملابس» أو «السيف» أو «الكوكب والنجم».

- فالأول نجده عند المرقِّش وعَبْدة بن الطبيب وسُحيم والأعشى ولَبِيد وبشر بن أبي خازم.
- والثاني نجده عند عَبْدة بن الطبيب والنابغة الذُّبياني ولَبيد.
- والثالث نجده عند سُوَيد بن أبي كاهل اليَشكُري وبشر بن أبي خازم والأعشى وعَبِيد بن الأبرص.

وما قِيلَ هنا ينطبق على بقية مفردات الحكاية أو مشاهدها؛ سواء ما يتعلق بما ذكرنا من نحو بقية أوصاف الثور، أو انفراده، أو كونه مسافرًا لا يُقيم بمكان واحدٍ، أو قلقه وتَوَفُّزه، أو تحديد مكان إقامته أو الموضع الذي يختبئ فيه أو وقت مُكثه أو خروجه، وهو ما بينَّاه في الجدول السابق، أو يتعلق بما لم نذكر من أوصاف الطقس الذي يُلجِئ الثور إلى المبيت أو المكث، أو وصفه حينئذٍ في اختبائه أو أوصاف الصائد أو أوصاف الكلاب أو تفاصيل المعركة.

إنها دومًا تفاصيل أساسية واحدة وملامح متواترة لحكاية واحدة يتم تكييفها عبر كل نصٍّ.[١٩*]

[١٩] *لمراجعة أنماطٍ من هذه التكييفات المختلفة يحيل الكتاب على د. وهب روميَّة في كتابه: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص٩٥–١٢٣، ص٢٠١–٢٣٨.

ولعل بيان هذه الاختلافات وهذه التلاوين قد لا تكون مركز الاهتمام، فما يهتم به البحث هو توارد الأوصاف والمكونات، ما هو بصدده هو الإشارة إلى السرد الموجود في الشعر أو آليَّة عمل السرد من خلال المُخَيِّلة الشعريَّة. وإلحاح هذه المخيلة على السرد، بل على مسرودات بعينها هي هنا أساطير خلقها الشعراء بصياغاتهم الشعرية، ولمكونات هذه الأساطير رسوباتٌ مِيثولوجية في وعي الجماعة المنتجة والمستهلكة لهذا الشعر.

(٥) ولعل أوَّل ما يلفت النظر في حكاية الثور الوحشي تلك هو استقلالها الدرامي الواضح والمغلق، بمعنى أنه استقلال درامي كفيل بتفسير الأحداث وإعطائها منطقها الداخلي المكتمل. إن علاقات مكونات الصورة ببعضها على درجةٍ من الواقعيَّة يكفل لها أن لا نَمُد أبصارنا كثيرًا بعيدًا عنها لطلبِ تفسيرٍ لها. فما يجعلنا نَمُد أبصارنا باحثين عن روافد معرفية أخري خلف هذه الصورة هو هذا التواتر الملِفت، وهذا التكرار المُلِح على عناصر ومشاهد بعينها، فضلًا عن اتحاد السياق الذي ترد فيه.

فكم من مشاهد الحياة اليومية وصور العراك الممكن حدوثها في الواقع لم يَرْوِها أو يَسْرُدها الشعر الجاهلي، ولم يَتَرَصَّدها، أو يَتَحَيَّف لها السُّبُل كي يكتبها، أو تغدو موضوعًا فنيًّا يكتب فيه اللاحق بعد السابق دونما حَرَجٍ من التكرار أو خشية الابتذال.

لِمَ الإلحاح على الثور بهذه الهيئة وفي هذه الظروف الخاصة — كما يشير السيناريو — لِمَ اختياره في هذه المشاهد تحديدًا دونما غيرها، لِمَ العكوف على تفاصيل متشابهة وملامح موصولة بعضها بالأخرى؟

إن ما يقدمه الشعراء للثور من أوصاف وهيئةٍ بعينها هو سَرْدهم المبني على اختيار. لقد انتقلت حكاية الثور بصياغة الشعراء من المشاهد المجانيَّة العابرة وخضعت لصياغتهم؛ بل ربما لا نجد لها صياغةً أخرى بعيدًا عن الشعر، لقد خلق الشعر العربي أسطورة الثور كما خلق أسطورة الناقة والفرس والظليم والقطاة والليل والبرق والرعد، إن الأسطورة لا تتوقف بالضرورة عند ما هو إلهي أو خارق بالضرورة؛ فكل شيء يمكن أن يُصْبِحَ أسطورة ... كما قال بارت، والشعر هنا هو ما يصنع الأسطورة، وما يتولى الشعراء سَرْده هو أساطيرهم التي يخلقونها. ربما كانت لأساطير الشعراء أبعادٌ دينيَّة أو طبيعيَّة، ولكنها على الإجمال كانت أساطيرهم الفنية التي يتولَّون سَرْدها.

فالأسطورة ليست فقط ما يصنعه التاريخ؛ بل منها أيضًا ما تصنعه أيدينا، ومن كلامنا ما يفترسه الاستخدام الأسطوري، أردنا أو لم نُرِد، فالأسطورة مَرَضٌ في اللغة كما يقول «كريمر».

والشعر لا يتعامل بشكل مجاني مع حكاية الثور وغيرها من الحكايات؛ لأنه ليس تسليةً أو تزجية وقت فراغ، أو تكرارًا لكلامٍ أجوف أو التماسًا لكسبٍ مادي، أو مُجَرد صياغة إنشائية مختلفة؛ وإنما هو عندهم «طريقة في الحياة والوجود».

لقد تَعَدى الثور الوحشي — على سبيل المثال — في صراعه مع الكلاب فكرة الرمز، وتغلغلت الحكاية في عمق التقاليد الفنية لتصبح أسطورةً للإنسان في علاقاته بالكون والطبيعة والحياة. إنها الأسطورة يتعاور عليها الشعراء كُلٌّ بصياغته، وفي كل سَرْدٍ جديدٍ لها كان نشءٌ جديدٌ يتكون. ولكَم عَرَفنا صياغات غاية في التنوع للأساطير الفرعونية واليونانية، وكل صياغة تقدم حكايتها الخاصة ودلالتها المعينة. ربما كانت أسطورة أوديب معلومة ولكن كل حكيٍّ لها كان يُكيِّفُها بشكلٍ خاص، ليقول شيئًا بعينه يرى الأسطورة تقدمه وتُمَثِّله. إن حكاية الثور التي تعاور عليها الشعراء لم تعد هي هذه الحوادث العابرة التي يرصدها غير واحدٍ، لقد انضافَ إليها سَرْد الشعراء لها.

وتقوم الأسطورة — كما يقول رولان بارت — على منظومتين تنتظم إحداهما الأخرى: الأولي هي «النظام اللغوي». وهذه المنظومة هي «اللغة–الموضوع»؛ إذ هي اللغةُ التي تُدْرِك الأسطورة ذاتَها فيها لتبني منظومتها الخاصَّة. أما الأسطورة نفسها فهي المنظومة السيميولوجيَّة الأخرى، التي تُسَمي اللغة البَعديَّة أو ما بعد اللغة Metalanguage، (لغة على لغة)، لغة ثانية نتحدث بها عن اللغة الأولى. وعندما نُفكرُ في الأسطورة، عندما نفكِّرُ في «ما بعد اللغة»؛ فلن نعود للتساؤل عن «اللغة–الموضوع»، لن نعود للتساؤل حول تفاصيل النظام اللغوي ذاته؛ إذ سنحتاج فحسب معرفة الحد الشامل أو العلامة الكليَّة الجامعة؛ إذ إن هذا الحَد هو ما يعبر نَفْسَه للأسطورة ويُقَرِّبها.[٢٠]

إن الشعر يجعل من حكاية الثور أسطورةً بامتياز، وهذا بفضل ما يفرضه الانتظام والتواتر على المعنى من مدلولٍ إضافي، فهي صالحة لأن تكون معنًى لخطابٍ ما، ودالًّا لِكُلِّ جديدٍ في الآن نفسه.

(٦) كثيرٌ من الشعراء كتب قصة الثور الوحشي وصراعه مع الصائد والكلاب، تطابقوا فيما تطابقوا فيه واختلفوا فيما اختلفوا، لكنهم في كل الأحوال التزموا بسيناريو عام لم يخرجوا عليه. لقد استرفدوا الحكاية الواحدة ليقولوا أشياء مختلفة اعتمادًا على

[٢٠] رولان بارت، أسطوريات، ص٢٥٣، ٢٥٤.

قدرةِ الحكايةِ على الرمز والتدليل، وعلى طاقةِ الأسطورةِ على أن تقدم معنًى أسطوريًّا يتجاوز معنى مكوناتها اللغوي. وهذا الاستقلال الذي تأتي عليه مشاهد الثور الوحشي وهذه الاستمراريَّة التي تأخذها هذه المشاهد في وعي الشعراء؛ سواء من حيث صياغتها أو بناؤها أو موقعها الوظيفي داخل القصيدة؛ بعض ما يدعونا إلى ربط حكاية الثور الوحشي بعمقٍ أبعدَ يصل فيما بين وعي الشاعر ووعي الجماعة نفسها وعصورٍ ومشاهد ومُعْتَقَدٍ بعيدٍ في القِدَم، لم يعرف الانفصالَ بين الطبيعة والإنسان، حيث تُسْدي الطبيعةُ الإنسانَ، ويُلْحِم الإنسانُ الطبيعةَ.

ومهما كانت موضوعيَّة الصورة أو واقعيَّة أحداثها، فإن هذا لن يحجب عَنا تمامًا ما يخترمها من أبعاد أسطورية تاريخيَّة، فلا سبيل إلى فهم أكثر الظواهر موضوعيَّة دون المرور ببدايات الحدس الأسطوري بها؛ إذ لا وجودَ «لِحَدٍّ فاصل فصلًا مطلقًا بين الوعي النظري والوعي الأسطوري، باعتبار أن الوعي الأسطوري القائم على ما هو مباشر أو حدسي هو بُرْهة في المسار المؤدي إلى الوعي الموضوعي أو القائم على التجربة العلمية وإلى التفكير بواسطة المفاهيم المجردة».[٢١]

ولن يكون الاتِّساق الموضوعي أو المنطقي للأحداث مانعًا تمامًا من تعليلات وارتباطات ماورائيَّة، ما دامت هذه الأحداث تنشعب بشكل أو بآخر في حكايات أسطوريَّة؛ بل إن كل «موتيفة» في حكاية الثور — ها هنا — مُركمة بطبقات «جيولوجيَّة» من استخدامات أسطوريَّة، على ما سنُبين بعد ذلك.

وليس معنى هذا أن حكاية الثور ليست مثالًا على الوعي البدائي، كما أنها أيضًا ليست أسطورةً من أساطير الحياة اليوميَّة كما يدرس بارت، وإنما هي أسطورة وعيٍ فَنِّيٍّ رشيدٍ يخلط اليومي بالتاريخي الديني ويصوغ منه الكُلِّي الأسطوري، ويعيش الواقعي من خلال التمثيلي، كما يكتب التمثيلي من خلال الواقعي.

وكل كتابة عن حكاية الثور كتابة حول «تيمة» متكررة، وبالتالي هي كتابة حول كتابة قصائد أخرى كثيرة لهذه «التيمة». وجميع هذه الكتابات عن الثور، وكل ما ورد من حكايات تمثل صراعه مع الكلاب هي أصوات تتكلم داخل النص الواحد. وكل كتابة تعود دومًا إلى ما كانت تعنيه هذه الكتابات المُتَقَاطعة معها، ما كانت تعنيه وما كانت

---

[٢١] د. محمد عجينة، ١: ٥٩.

تمثله وما كانت أيضًا تكونه من تشكيل صُوَري داخل القصيدة، وتظل الكتابة مندفعة نحو تفردها الخالص المتوهَّم وصياغتها الوحيدة المفترَضة.

وعلى هذا النحو أبدًا لا تموت حكاية الثور، وليس هذا إلا لأنها نجت لتوِّها من الموت عبر إعادة إنتاجها، إن كل الصياغات السرديَّة لها تعبر الممات والتنحي إلى الحياة في كل سرد جديد.

إن الوعي الفني الناضج حضاريًّا هو بالفعل أساس صياغة البناء الشعري في القصيدة العربية، وحكاية الثور الوحشي ترتبط في ذاتها بكل قصيدة على حِدَه، ولكن بتشابهها على مستوى القصائد، وبترابطها معًا تكشف عن انبثاق وعيٍ بدائيٍّ يقف وراء منطق التمثيل الشعري أو وراء حشد عناصر التمثيل السردي لتتصل الحكاية بما هو جماعي، لتضرب بجذورها في الوعي الجماعي الديني/الأسطوري/المقدس. حيث الإسقاط الضمني — كما يقول غورغي غاتشف — للعلاقات الاجتماعية على الطبيعة بإسقاط الأنا الاجتماعية على العالم.[٢٢]

ولما كانت الحكاية تقوم على «موتيفات» مُقَدَّسة، وكان لِكُلٍّ منها بالطبع سرودها وحكاياتها التي قد تستمد منها دلالاتها الأصلية في تكوينها للحكاية؛ كانت حكاية الثور على هذا النحو تحوز سرودًا واسعة حول ملامح معتقدات أسطورية متنوعة. وصياغة حكاية الثور على هذا النحو الثابت الأركان يقف دليلًا على غياب سَرْدٍ يتناقَلُ ضِمْنيًّا عبر كل تحقق من تحققاته الشعريَّة.

وإذا كان الوعي البدائي الفطري قد صاغ سَرْدياته الخاصَّة حول الأشياء، فقد صاغ الوعي الفني الشعري سَرْده الخاص الذي يضرب بأبعاده الصُّوريَّة العميقة في الباطن الأسطوري لهذا الوعي البدائي الأمر الذي ربما كتب له هذا الرصيد القارَّ في عمق البناء الشعري. إن نصوص الثور الوحشي وصراعه مع الكلاب هي نصوص مُتَّسعة hypertexte[٢٣] — بتعبير جنيت — تتوحد بنصوص أخرى سابقة منحسرة hypotexte عن «المُقَدَّس»؛ نصوص عن الثور، عن النجوم، عن القمر، عن النار، عن قداسة المياه،

---

[٢٢] غورغي غاتشف، الوعي والفن، ص١٨.

[٢٣] ويُقْصَد بالاتساعية — كما يقول جنيت — كل علاقة توجد نَصًّا (ب) (هو النص المتسع) بِنَصٍّ سابق (أ) (هو النص المنحسِر). والنص المتسع ينشب أظفاره في النص المنحسر دون أن تكون العلاقة ضَرْبًا من الشرح. (راجع: جيرار جنيت، طروس؛ الأدب على الأدب، ص١٣٩).

عن البروق والرعود، عن الإله بَعْل. إننا نتلمَّس هذه النصوص، هذه السرديات المقدسة، وقد عَبَّقَت صورة الثور، إننا نُحَدِّس بأن ثمة نصوص أخرى بالتأكيد تنشب أظفارها في هذا النص، حتى لو كانت أنماط التحويل التي تقود من هذه السرود الأسطوريَّة إلى هذا السرد المُقَدَّم عن الثور الوحشي على درجة عالية من التَّخَفِّي وعدم المباشرة.

وإذا كان الثورُ الوحشي في القصيدة الجاهلية أسطورةً صنيعة الشعراء (أسطورةُ وعيٍ فَنِّيٍّ)، فقد تلاقى معها الثور الوحشي بما هو اعتقاد ديني (أسطورةُ وَعْيٍ بدائيٍّ). وأضحى الوعي البدائي رافدًا للوعي الفني في النصوص الشعرية. وهنا أرفدت سرودهم الأسطورية سرودهم الشعرية.

وللثور أبعاد أسطوريَّة[٢٤]* بعيدة لدى حضارات الشرق القديم:

- فهو رمزٌ «للقوة» تستند إليه الأرض في أساطير صورة الكون في المخيلة العربية[٢٥] فهو يحمل الكون على ظهره أو على قرْنه.
- وكان الثورُ ذو القرون المدببة «رمزًا للملك المحارب» عند القدماء المصريين، وكان «إله القوة» الذي يهجم في وحشيَّة[٢٦] وفي نقوش الثور الممثل للملك وهو يدحر عدوًّا.[٢٧]
- وقديمًا كان الثور فيما بين النهرين نعتًا «لإله الخصب الكبير»، كما أصبح رمزًا «للخصوبة» في كل حضارات عالم المتوسط تقريبًا.[٢٨]
- لقد كان الثور هو الحيوان المقدس للإله آتوم Atum عند المصريين القدماء، وآتوم هو الروح التي لم تُشَكَّل بَعْدُ، تلك التي وَلدت جميع الكائنات. وَوَحَّدَه الكهنة بكبير الآلهة الشمسية «رع».[٢٩]

[٢٤] *تَتبَّع كثيرٌ من الباحثين العناصر الأسطورية في صورة الثور على سبيل الخصوص، ومنهم من بحث فيها بجهد موفور مثل د. مصطفى عبد الشافي الشورى. انظر كتابه: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص١١٢–١٣٣.

[٢٥] د. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ١: ٢٠٠.

[٢٦] جورج بوزنر وآخرون، معجم الحضارة المصرية القديمة، ص٢٩٥.

[٢٧] فيليب سيرنج، الرموز في الفن؛ الأديان، الحياة، ص٤٩.

[٢٨] فيليب سيرنج، ص٤٩.

[٢٩] شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفولكلور والأساطير العربيَّة، ص٤٣.

- كذلك كان الثور المُقَدس «أبيس» Apis رمزًا «للإخصاب» عند المصريين القدماء، وتَنَقَّلَ بين عِدَّة آلهة؛ إذ عُبِدَ في «منف»، حيث كان إله هذه المدينة هو «بتاح»، وسرعان ما اقترن «أبيس» بذلك الإله وصار رمزه و«روحه المباركة»، ثم استعار ذلك الثورُ قرصَ الشمس من الإله «رع» وحمله بين قرنيه، وفي مراحل تالية اندمج أيضًا في أوزيريس فتكون منهما إلهٌ جنائزي.[٣٠] يقول معجم الحضارة المصرية القديمة أيضًا: «اندمج» أبيس «في أوزيريس فتكوَّن منهما إله جنائزي. ومنذ ذلك الوقت اتخذ موت العجل «أبيس» أهمية بالغة، فَيُدْفن بجنازة رسميَّة وسط جمع من العُبَّاد المؤمنين، الذين كانوا يُحْضِرُونَ له الهدايا من كافَّة أرجاء المملكة. وبمجرد أن يموت أبيس، يعود فيولد من جديد، فيبحَثُ الكهنةُ في الحقول، ويفحصون القطعان للعثور على ذلك الإله، الذي يمكن التَّعَرُّف عليه بعلامات خاصَّة فوق جلده الأبيض: عبارة عن بقعة سوداء في الجبهة، وعلى الرقبة، وعلى الظهر، وغير ذلك. وعندما يعثرون عليه يَحل الفرح محل الحُزْن، ويُتَوج العجل الإلهي في الحظيرة المُقَدسة بمنف، حيث يعيش مع أمه يحيط به حريم من الأبقار».[٣١] ولعلنا نلتفت هنا أيضًا إلى هذه العلامات المخصوصة التي تميزه، وكأن كل ثور مقدس أو يرتبط بالمقدس لا بُد له من تعيين الصفات التي تخرجه هو بعينه بعيدًا عن بقيَّةِ أفراد جِنْسه.

وبهذه الفكرة ينضاف بُعْدٌ جديدٌ لأبعاد القوة والإخصاب، يتمثل في هذا البُعْد الجنائزي الذي يمثله الثور المُقَدس باندماجه بأوزيريس نفسه، وسوف يظهر هذا البُعْد أيضًا للإله «بَعْل» في نصوص الحضارة الأوجاريتيَّة — على ما سنُبين بعد ذلك — متحولًا كذلك لإله جنائزي يعود بعد الممات. إن الثور في نصوص الأسطورة القديمة التاريخيَّة لا يحتل جانبًا من جوانب الصورة دون الأخرى، بل للموت نصيبٌ في أساطيره أيضًا، وليس الأمر قاصرًا فقط على القوة والحيويَّة والنشاط، كما هو الأمر في الشعر أيضًا.

- وكما مَثَّل صيدُ الثور الوحشي جِسْرًا بين ما هو واقعي وما هو نَصِّي تخييلي — مَثَّل مشهد المجموعة النجميَّة المسماة بالثور — ومجموعة الثور «هي مجموعة

---

[٣٠] جورج بوزنر وآخرون، ص١٠.

[٣١] السابق، نفسه.

من الكواكب التي تتبع النجم الأكبر المنير (الثور)، وكأنها تطارده، ومنها نجمان يُعْرَفان بالكلبين، ونجم آخر أو مجموعة نجوم تتمثل في هيئة صائد جَبَّار قد أطْبَقَ على الثور أو النجم الأكبر المنير».[٣٢] مَثل هذا المشهد جِسْرًا بين هو مُقَدس وما هو نصِّي تخييلي، على ما بين الجسرين من علاقة مَاديَّة طبيعيَّة.

- وكان الثورُ كذلك رمزًا للقمر، للإله «المقه» في سبأ وفي مأرب، وهو كذلك أيضًا في النصوص اللحيانية والثموديَّة. «وقد نَصَّ فيها أصحابُها على تسمية القمر بالثور، كما اتخذوا له في بعض المناطق صنمًا على شكل عجل بيده جوهرة، كانوا يعبدونه ويصومون أيامًا معلومةً كل شهر، ثم يأتون له بالطعام والشراب والفرح والسرور ... وكان السبئيون يرمزون للقمر في كتاباتهم برأس ثور».[٣٣] وهو كذلك عند غير العرب من الشعوب السامية رمز للإله «فمن ألقاب «إيل» إله الكنعانيين والعبرانيين أنه «إيل ثور». بل إن بني كنانة على ما يذكر الألوسي عبدوا الثور».[٣٤][٣٥]*

وإذا كانت الأساطير التي تحيلنا على تمجيد الثور وقداسته بمكان فإننا سوف نشير لأسطورةٍ بعينها تحمل من المعالم ما يهيئ لشيءٍ من التوافق، ليس في مشاهد بعينها وإنما في مضمون المشهد أو دلالته الكليَّة. هذه الأسطورة هي أسطورة الإله «بَعْل».[٣٦]* في الحضارة الأوجاريتيَّة.

---

[٣٢] د. إبراهيم عبد الرحمن، التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، ص١٣٣.

[٣٣] السابق، نفسه، ص١٣١.

[٣٤] محمد عجينة، ١: ٢٠٠.

[٣٥] *يحفظ «متحف حماة» في سورية تمثالًا برونزيًّا للإله «إيل» كبير الآلهة الكنعانيَّة، مغطًى برقائق الذهب، يعود إلى الألف الأول قبل الميلاد، وهو على هيئة شخص جالس، كما يحوي «متحف حلب الوطني» تمثالًا برونزيًّا أيضًا مصفَّحًا بالذهب يمثل الإنسان الثور، يعود إلى الألف الثالث قبل الميلاد.

انظر: د. أذزارد وآخرون، ملحق قاموس الآلهة والأساطير.

[٣٦] *حول الإله «بَعْل» يراجع:

(١) رينيه لابات وآخرون: سلسلة الأساطير السوريَّة، ديانات الشرق الأوسط.

(٢) د. أدزارد، وآخرون: قاموس الآلهة والأساطير في بلاد الرافدين (السومرية والبابليَّة)، في الحضارة السوريَّة (الأوغاريتيَّة والفينيقيَّة).

(٣) فراس السواح: مغامرة العقل الأوَّلي؛ دراسة في الأسطورة (سوريا – أرض الرافدين).

وقبل «بَعْل» نشير سريعًا للإله «إيل» في الأساطير الأوجاريتيَّة، فهو عندهم أبو الآلهة وهو «الملك أبو السنين»، و«الأب المتعالي»، و«الملك» المتربع — عندهم — على قمة مَجْمَع الآلهة الكنعانيَّة، وإيل إله يُرْمَزُ لقوى الخِصب فيه بالثور، ويقيم عند منابع الأنهار!

أما «بَعْل» فهو وريثه في حُكْم السموات والأرض؛ حيث يرث حكم عالم الأموات الإله «موت» ويرث الإله «يم» حكم عالم البحار والمحيطات. وبعل في بعض النصوص هو ابن الإله إيل، وعلى الدوام يُلقَّب بالثور ويُرْمَز له به، هو مما انتزعه من أبيه الإله «إيل» عندما خلفه على العرش. و«بَعْل» هو إله البرق والرعود، عندما يُدْعى «حَدَد»، وعندما يُدْعى «راكب الغيوم» فهو إله الخصب. وقد وصفته رسائل «تل العمارنة» بأنه «إله الصاعقة». إنه إله المطر والصواعق والعاصفة والخصب، فالصواعق والعواصف والمطر قيد أمره ورهن إشارته، إنه يُوَزِّعُ الأمطارَ في مواسمها وفصولها لإخصاب الأرض وإنبات الزروع.

ولبعل عَدُوَّان هما «يم» و«موت» كما للثور الوحشي عدوان: الكلاب والصَّياد. يُجْهِزُ بَعْل على عَدوه الأول «يم» وكذا يُجْهِز الثور الوحشي على كلاب الصيد، وتتناثر أشلاء «يم» ويُقْضى عليه أو يؤسر، وكذا كلاب الصيد بين قتيلٍ وجريح وفارٍّ. وفي الأسطورة أن الإله «بَعْل» يضرب «يم» بأحد سلاحيه («ياغروس» أي المطارد) في صدره، لكن خصمه لا يسقط، ثم يضربه على جبهته بسلاحه الآخر («عيمور» أي السائق) فيسقط على الأرض، يتغير وجهه، وترتخي مفاصِلُه، فيمزقه بَعْل ويبعثر أشلاءه. ولكن يبدو أن هذا التمزيق ليس علامةً على الموت الكامل؛ إذ تقترح عشتروت مصيرًا آخر هو الأسر. وهنا يضرب بَعْل (الثور) عدوه ضربات عِدَّة بعضها يُدْمي ولا يقتل، وبعضها الآخر يمزق أشلاءه ويبعثرها ولعلنا نتذكر مصير الكلاب. أيضًا بعل (الثور) يحارب بهراوتين صنعهما له رَبُّ الحِرَف، وهما في سَرْدنا الشعري موازيان لقرنَي الثور.

كان هذا مصير «بَعْل» مع «يم»، أما مصيره مع «موت» فمختلف تمامًا، وكذا كان مصير الثور مع الصائد مختلف تمامًا عن مصيره مع الكلاب، فنجاة «بَعْل» من «يم» لم تكُن لتعني الانتصار المطلق وديمومة الراحة ومطلق الحياة، فموت «بَعْل» — الظاهر على الأقل — يكون على يد «موت»، وكذا لا تعني نجاة الثور الوحشي من الكلاب نجاته تمامًا، فمصيره المحتوم المؤجل يأتي على يد الصائد. ولعل «موت» يهدد بَعْل بما هَدَّد به

الصائِدُ الثور، أو بتعبير أدق أخترمه به، إن موت يقول لبعل مُهَدِّدًا: «هل تنسى يا بَعْل أنِّي سأخترقك بسهمي».[٣٧]

ولقد تم تدشين أسطورة «بعل» بوصفه إلهًا جنائزيًّا وربطه بالموت — كما ارتبط الثور بالموت في قصائد الرثاء — وهنا تتشابه أسطورة بعل مع أسطورة إيزيس وأوزيريس، وهذه العودة الثانية للحياة بعد البحث المضني عن جثته، فالإله «إيل» والإلهة «أناة» يقيمان الحداد على «بَعْل» عندما يعلمان باختفائه. ف «إيل» ذَر على رأسه أوساخ الحداد، وعلى جمجمته الغبار الذي يتعفرونه، وغَلَّق كليته بكيس، وجَرَّح جِلْدَ جَسَده بحجر، وجَزَّ لحيته بالمقص، وجَرح خديه وذقنه في مواضع ثلاث، وشَق عضلات ذراعه كما يُحْرَث الحقل، كما جَرح صِدْره وجَرح ظهره في ثلاثة مواضع، فأصَبَح كأرض الوادي، ثم رفع صوته وَصَرخ: لقد مات بَعْل. وكذا تذهب «أناة» لتفتش عن أخيها بصحبة القنديل السماوي «شباش» ويعثروا عليه.

وتُصْعِدُه «أناة» إلى قمة جبل «سافون» حيث تقام له مراسيم جنائزيَّة، ويتم اقتراح تنصيب أحد الآلهة «أشتار» محل الإله «بعل»؛ على جبل «سافون»، ولكن يبدو ألا أحد يَسُدُّ مَسَدَّ «بَعْل»؛ فقد جلس «أشتار» على عرش «بَعْل» غير أن قدميه لم يصلا إلى موطئ القدمين، ولم تصل رأسه إلى أعلى العرش، ويعود «بعل» مَرَّة أخرى إلى الحياة، وهو مجيء يحدث بعد رَعْدٍ شديد، ويستمر النزاع أعوامًا بين «بعل» و«موت» ينتهي بانتصار «بعل».

وبعل في صراعه مع «يم» و«موت» وحيد منفرد — كثور الحكاية في الشعر — فقد تخلت عنه الآلهة وأسلموه لعدوِّه. فقد أرسل الإله «يم» تهديدًا إلى مَجْمَع الآلهة، بخاصَّةٍ إلى كبيرهم الإله «إيل» يطلبُ تسليمَ «بَعْل». هنا يخاف الإله إيل سطوة «يم» معترفًا بقوته، ويُذْعِن له، وتذهب دعوةُ بعلٍ الآلهةَ إلى الشجاعة سُدًى، وعبثًا يحملهم على المقاومة.

وهنا لا يبدأ «بعل» بعدوان، وإنما يتصدى لمن يريد إزهاق روحه، تمامًا كما بينَّا في سيناريو صراع الثور مع الكلاب، وكذا عندما يتخلى عنه الجميع يغدو أيضًا كالثور الوحشي في سردنا الشعري وحيدًا منفردًا.

---

[٣٧] رينيه لابات وآخرون، ص٤٩٢.

وفي إطار معرفة العرب بالإله «بَعْل» لا نَعدَم الدليل التاريخي على معرفتهم المباشرة به كإلهٍ معبود فيه القوَّة والتجبر، فقد جاء في تاج العروس أن «بعل» اسم صنم كان من ذهب، وقيل إن العرب تُسمي معبودهم الذي يتقربون به إلى الله بعلًا لاعتقادهم الاستعلاء فيه.[٣٨] وقد وَرَد ذِكر «بَعْل» في القرآن الكريم، قال تعالى:

﴿وَإِنَّ إِلْيَاسَ لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ * إِذْ قَالَ لِقَوْمِهِ أَلَا تَتَّقُونَ * أَتَدْعُونَ بَعْلًا وَتَذَرُونَ أَحْسَنَ الْخَالِقِينَ﴾ (الصافات: ١٢٣–١٢٥).

وجاء في تفسير الآية أن بعل: اسم صنمٍ كان يعبده قوم إلياس — عليه السلام — وأن البعل: الرب بلغة أهل اليمن.[٣٩]

وهذه الأبعاد الأسطورية التي تحيط بالثور، التي تمثله إلهًا ورمزًا للقوة والخصب والحياة لدى سائر الشعوب، وكذا لا تحرمه دلالة الموت أيضًا كما في أسطورة الإله «بَعْلِ» — على سبيل الخصوص — سواء بمغالبته أو بتغلبه هو عليه؛ كل هذه الأبعاد

---

[٣٨] تاج العروس، مادة «بعل».

[٣٩] راجع: القرطبي: تفسير القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، ٥٧٢٢:٨، ٥٧٢٣. وهو يقول: إن بعلًا «اسم صنمٍ كانوا يعبدونه، وبذلك سميت مدينتهم بَعْلَبَك. قال ثعلب: اختلف الناس في قوله — عز وجل — ها هنا ﴿بَعْلًا﴾ فقالت طائفة: البَعْل ها هنا الصنم. وقالت طائفة: البَعْل ها هنا ملك. وقال ابن إسحاق: امرأة كانوا يعبدونها. والأول أكثر. وروى الحَكَم بن أبان عن عكرمة عن ابن عباس: ﴿أَتَدْعُونَ بَعْلًا﴾ قال: صنمًا. وروى عطاء بن السائب عن عكرمة عن ابن عباس: ﴿أَتَدْعُونَ بَعْلًا﴾ قال: ربًّا. النحاس: والقولان صحيحان؛ أي أتدعون صنمًا عملتموه ربًّا. يقال: هذا بعلُ الدار أي رَبُّها. فالمعنى أتدعون ربًّا اختلقتموه، و﴿أَتَدْعُونَ﴾ بمعنى أتُسَمُّون. حكى ذلك سيبويه. وقال مجاهد وعكرمة وقتاده والسُّدي: البعل الربُّ بلغة اليمن. وسمع ابن عباس رجلًا من أهل اليمن يسُوم ناقته بمِنًى فقال: من بعلُ هذه؟ أي من ربُّها، ومنه سُمي الزوج بعلًا. قال أبو دؤاد:

ورأيتُ بَعْلَكِ في الوَغَى مُتَقَلِّدًا سيفًا ورُمْحا

مقاتل: صنم كسره إلياس وهرب منهم. وقيل كان من ذهب وكان طولُه عشرين ذراعًا، وله أربعة أوجه، فُتِنوا به وعظَّموه حتى أخدموه أربعمائة سادن وجعلوهم أنبياءه، فكان الشيطان يدخل في جوف بَعْل ويتكلم بشريعة الضلالة، والسَّدَنة يحفظونها ويعلمونها الناس، وهم أهل بعلبك من بلاد الشام. وبه سُميت مدينتهم بعلبك كما ذكرنا».

تجعل منه طوطمًا Totem[٤٠]* بامتياز، تجعل منه كيانًا متميزًا يَتَخفَّى وراءه مغزًى كليٌّ، تجعله يُجَسِّد قوة الحياة أو الموت. هذه الأبعاد تجعل منه فعلًا سِحْريًّا يعيش بفضل تقديسهم وخضوعهم له.

ويبدو أن هذه الأبعاد الأسطورية لا تتوقف عند حشد الموتيفات ذات البُعْد الأسطوري، فمِن حين لآخر تطفر هذه التعبيرات التي تخلع على الثور نفسه إهاب التقديس. يقول امرؤ القيس عن أمر الكلاب معه:

فأدْرَكْنَهُ يأخُذْن بالسَّاقِ والنَّسَا كما شَبْرَقَ الوِلْدَانُ ثَوْبَ المُقَدَّسِ

(ديوانه، ص١٠٤)

والمقدَّس: الراهب الذي يأتي بيت المقدس. لقد مَزقت الكلابُ الثور كما مَزق الصبيان أثواب الراهب تَمَسُّحًا به والتماسًا للبَركة. وكذا يقول لَبيد بن ربيعة العامري:

فباتَ كأنه قاضي نذورٍ يلوذُ بِغَرْقَدٍ خَضِلٍ وَضَالِ

(ديوانه، ص٧٦)

ويقول النابغة الذُّبياني:

فباتَ كأنه قاضِي نُذُورٍ شَرَى لله يَنْتَظِرُ الصَّباحا

(ديوانه، ص٢١٥)

إنها إقامة ولواذٌ حافل بالسكينة كما يتبتَّل العابد في حَرَم معبوده يقضي صلاةً ويقدم قُرْبانًا جعله نَذْرًا لتلك القوى العليا القاهرة. ومن حين لآخر تبدو هذه التعبيرات التي تصوره في هيئة النجم أو الكوكب لونًا وحركةً في الأفق. على ما يشير الجدول

---

[٤٠] *والطوطم حيوان أو نبات أو أي شيء آخر مقدس لدى جماعة أو قبيلة أو جنس من الشعوب البدائيَّة، وتدور حوله طقوسها الدينيَّة وشرائعها. وهناك الطوطم القَبَلِي وأيضًا الطوطم الشخصي، فلكل فرد طوطمُه الخاص الذي تربطه به علاقة شخصيَّة، وأمر اختياره متروك له وحده. (راجع: د. عبد المنعم الحفني: المعجم الفلسفي، ص١٨٨).

السابق في قائمة اللون. فهو «كالكوكب الدري» عند عَبِيد بن الأبرص. و«انصاع مُنْصَلِتًا كالنجم» عند الأعشى. وعنده أيضًا أنه «أَدْبَرَ كالشِّعْرى وُضوحًا ونُقْبَةً» وكذا «تخالُه كوكبًا في الأُفْقِ ثَقابَا». وعند بشر بن أبي خازم «كأنه كوكبٌ يَقِدُ». وكذلك عند أَوْس بن حَجَر «انْقَضَّ كالدُّرِّيِّ». ويشبهه أبو ذُؤيب بأنه «كوكبٌ في الجو مُنْجَرِدُ».

(٧) وحكاية الثور على الدوام مفعمة بالرموز والتأويلات؛ تتشكل وتتبَدل بحسب مسار كل سياقٍ نَصِّيٍّ تأخذه داخل كل قصيدة. وهي حينئذٍ تعيد تركيب مفرداتها ومكوناتها على أنحاء خاصَّة، فتحذف بعض أركان الحكاية وتركز على بعضها الآخر، وتفيض في تفصيلات أخرى، وخلاف ذلك تشتغل على طبيعة العلاقة بين مكونات الحكاية، كأن تجعل الثور يُضْطر إلى المبيت في حِقف أرطاةَ، أو تتجاهل الأمطار والأنواء وتجعله جاثيًا فقط في حِقفها وكأنه مُسْتسلم لِقَدَره، أو أنه اختياره، أو تجعله في غاية الضَّجر من ذلك أو في رُعْبٍ وقلقٍ مشوب بحذر وهموم في أحيانٍ أخرى وما إلى ذلك. إن الاشتغال على الدوافع والأسباب أو تلك العلاقة القائمة بين مكونات الحكاية له أهمية قُصْوَى في تكوين الحكاية واختلافها بين النصوص. من هذه الأشياء وغيرها تتمتع حكاية الثور بحيويَّة بنائية تجعلها قادرة بقوة على إعادة طرح أشياء مختلفة على الرغم من اتحاد السيناريو الخاص بها عبر جميع القصائد.

وعلى العموم يظل الثور هو مركز التأويلات المختلفة، ويبدو كذلك مناط الرمز في السرد، إنه البطل الذي يصنعه السرد ليقدم من خلالِهِ النصُّ أيدولوجيتَه، كأن تكون الحكاية في بعض الأحيان على سبيل التمثيل:

- مثالًا للدهر الذي لا يفْلِتُ من أحداثه أحد.[٤١]
- أو قصةً رمزيةً يتناولها الشاعر من هذه الصحراء التي يضطرب فوق رمالها، ويتحدث من ورائها عن هذه الرحلة التي تندرج قصة الثور عادة في إطارها، التي هي حينئذٍ رحلة الحياة بما يختلف على المرء فيها من الأحزان والمخاوف والرضي والأمن والحنين والخيبة وما سوى ذلك.[٤٢]
- أو تجادل حتميَّتَين؛ حتميَّة القدر، وكذا حتميَّة الصِّراع والمغالبة.[٤٣]

---

[٤١] د. محمد أبو موسى، قراءة في الأدب القديم، ص١٤٦، ١٥١، ١٥٩–١٦٥.

[٤٢] د. وهب أحمد روميَّة، الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص٢٠٣، ٢٠٤.

[٤٣] د. محمد بريري، الملكة الشعرية والتفاعل النصي، ص٢٧.

- أو مُجَسِّدًا لطريقة في مواجهة الزمان؛ حيث التفتح على العالم، والإيمان بالحياة، والنظر للموت نظرة إجلالٍ وقبولٍ بالمصير والصِّراع المقسوم. إنه طاقة للوضوح والقصد والسذاجة الحلوة في مواجهة الحياة. إن الثور حينئذٍ يَمْثُلُ باحثًا عن حريته أمام الدهر، ومؤمنًا بأن النصر المحض النقي وهمٌ.[٤٤]

المبحث الثالث: الحمار الوحشي

(١) شعر الحمار الوحشي في الشعر العربي القديم شعر ثري وافر غزير، لا تخلو منه وفرة من دواوين الشعراء الجاهليين فضلًا عن بعض الشعراء الإسلاميين أو الأُمويين،[٤٥]* وظل السرد عن الحمار الوحشي تقليدًا متواترًا مُدَّة استمرار الوعي التلقائي العميق بتقاليد القصيدة العربية.

والسرد عن الحمار الوحشي على نحو من التواتر واطِّراد العناصر بما يؤكد الاطِّراد نفسه في السرد عن الثور الوحشي، فهو أيضًا يمتاح من معجمٍ مُحَدَّدٍ، ويخضع لقوالب صياغيَّة متكررة في كثيرٍ من الأحوال، على نحو ما أشار كثيرٌ من الباحثين.[٤٦]**

وفيما يلي الخطوط العامة لسيناريو الحمار الوحشي وعلاقته بالصائد:

(١) ثمة حمار وحشي شديد منفرد مع أتانه تُعاسِره حينًا وتُعانِده، فيطاردها ليستحوذ عليها، أو هو وسط أُتُنٍ تَحُوطه ويتولَّى أمرهُن.

(٢) قضي هذا العير الشتاء مع أتانه/أُتُنِه في خصْبٍ ونعمة وسكينة إلى أن تغيَّر الحال فاشتد الحَرُّ وغارت المياه.

---

[٤٤] د. مصطفى ناصف، صوت الشاعر القديم، ص١٤٠–١٤٥، ١٥٢، ١٥٣.

[٤٥] *يلحظ النقد العربي القديم الاهتمام بالكتابة عن الحمار الوحشي وتفاوت الشعراء في ذلك، حتى قيل عن الشَّمَّاخ بن ضِرار مثلًا إنه: «أوْصَفُ الناسِ للحَمير» (خزانة الأدب، البغدادي، ٣: ١٧٨). وأيضًا قال ابن رَشِيق: «وأما الحُمُر الوحشيَّة والقِسِيِّ فأوصف الناسِ لها الشَمَّاخ، شَهِد له بذلك الحُطَيئة والفرزدق، وهذان يجيدان صفات الخيل والقِسِي أيضًا والنَّبْل» (انظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة، ٢:٢٢٧).

[٤٦] **انظر على سبيل التمثيل:

(١) د. وهب أحمد روميَّة: الرحلة في القصيدة الجاهليَّة.

(٢) د. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنيَّة في الشعر الجاهلي.

(٣) د. عباس مصطفى الصالحي: الصيد والطرد في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري.

(٤) د. أبو القاسم أحمد رشوان، استخدام النظرية الشفاهيَّة في دراسة الشعر الجاهلي.

(٣) ظل يمسكها/يمسكهن إلى أن يوردها/يوردهن الماء في المساء.

(٤) عند الماء كان الصائد الماهر منتظرًا صَيْده، قد تنعم الأتان/الأُتُن بالماء قبل أن يفزِّعها الصائد، الذي يرميها فيخطئ مرماه.

(٥) تفِرُّ الأتان الواحدة، ويهوي العَيْر عليها يحميها من سهم آخر ربما يلحق بها الأذى، أما إذا كُنَّ عِدَّة أُتُن فيتفرقن من أثر ضربة السهم المخطئة.

وتأتي القصة على هذا النحو في مقام تشبيه سرعة الناقة؛ فهي حينئذٍ مثلها مثل هذه الحُمُر المُفَزَّعة في عدوها. وثمة سياق آخر ترِد فيه القصة على هذا النحو من السيناريو، غير أن اختلافًا طفيفًا يعتريه، ولكنه أساسي للغاية، وهو أن الصائد يُلحق الموت بالحُمُر؛ تعبيرًا عن هذا الدهر الذي لا تخطئ سهامه، وتلك الحتمية التي هي واقعة بلا شك. وهذا السيناريو الأخير لا نكاد نجده إلا عند شعراء «هُذَيل»، على نحو ما نجد عند «أبي ذُؤيب الهُذَلي»، و«أبي خِراش»، و«أسامة بن الحارث»، «وصخر الغَي».

(٢) وفيما يلي نتابع بعض تحققات هذا السيناريو عبر نصوص المفضليات:

يُشَبه مُتمِّم بن نويرة في المفضليَّة (٩)[٤٧*] ناقته القوية النَّشِطة، وبعد أن نال منها الإعياء والسفر، من فرط قوتها بحمارٍ وحشيٍّ وصفه على ما يتبين:

[٤٧] *مف (٩) ب (٩–١٩).

(٩) فكأَنَّها بعدَ الكَلالةِ والسُّرَى	عِلْجٌ تُغَالِيهِ قذُورٌ مُلْمِعُ
(١٠) يَحتازُها عن جَحْشِها وتَكفُّهُ	عن نَفْسِها، إنَّ اليتيمَ مُدَفَّعُ
(١١) ويَظَلُّ مُرْتَبِئًا عليها جاذِلًا	في رأس مَرْقَبةٍ ولأْيًا يَرْتَعُ
(١٢) حتَّى يُهَيِّجَها عَشِيَّةَ خِمْسِها	للوِرْدِ جَأْبٌ خَلْفَها مُتَتَرِّعُ
(١٣) يَعْدُو تُبادِرُهُ المَخَارِمَ سَمْحَجٌ	كالدَّلْوِ خانَ رِشاؤُها المُتَقَطِّعُ
(١٤) حتَّى إذَا ورَدَا عُيونًا فَوقَها	غَابٌ طِوَالٌ نابِتٌ ومُصَرَّعُ
(١٥) لاقى على جَنْبِ الشَّريعَةِ لاطئًا	«صَفْوَانَ» في نامُوسِهِ يَتَطَلَّعُ
(١٦) فَرَمى فأخطأَها وصادف سهمُه	حَجَرًا ففُلِّلَ، والنَّضِيُّ مُجَزَّعُ
(١٧) أَهْوَى ليَحْمِيَ فَرْجَها إذْ أَدبَرتْ	زَجِلًا كما يَحمِي النَّجِيدُ المُشْرِعُ

- «عِلْجٌ»: حمارٌ شديد الخَلْق، تُباريه في عدوه «أتانٌ سيئة الخُلُق، قد حَمَلَتْ، وأشرقت أطباؤها باللبن فهي تُجِدُّ بالإباءِ عليه والهَرَب، وهو يجتهد في المحاماة عليها والطلب».[48] ب (٩).
- هذا العير يجتهد في قطع الأتان إلى حَيِّزه، ويحول بينها وبين جحشها الذي يتلوها غيرةً عليها، وقيل هو «جحشها» لأنه ليس منه، غَلَبَ أباه على أُمه. وقيل هو ابنه، ولكنه ينفي جحاشه من غيرته. وفي كُلٍّ هو يجتهد في الاستحواذ عليها، وهي لا تكفُّ عن معاندته ودفعه عنها ضجرًا به وخوفًا على حملها. ب (١٠).
- ويظل عاليًا عليها مثل الربيئة (الطليعة الذي يرقب العدوَّ من مكانٍ عالٍ لئلا يَدْهَم قومه) مخافة السِّباع والقُنَّاص والفحول أن تدنو منها، منتظرًا مغيب الشمس حتى يوردها الماءَ عشيَّة اليوم الخامس من ظمئها. ب (١١، ١٢).
- وتعدو الأتان إلى مخارم الجبال (الطرق في الجبال وأفواه الفجاج)، كالدلو انقطع رشاؤها فسقطت في البئر، وهو يعدو وراءها. هو يعدو، وهي تسابقه. ب (١٣).
- وقد عَدَوَا حتى وردا ماءً فوقه غاب. وإذا كان الماء في غابٍ كان أهيَبَ لوروده. ب (١٤).
- وهنا وجدا على جنب الموضع الذي يُنْحَدر إلى الماء منه هذا الصائد: «صفوان» لاصقًا ببيته منتظرًا لصيده. ب (١٥).
- ورمى الصائد الأتان فأخطأها فَفُلِّلَ سهمه (تَثَلَّم) ب (١٦)، وإنما رمى فأخطأ ليكون أشدَّ لذُعر الحمار، وإذا ذُعِرَ كان أشد لعدوه.

---

(١٨) فَتَصُكُّ صَكًّا بِالسَّنابِكِ نَحْرَهُ   وبِـجَـنْـدَلٍ صُـمٍّ ولا تَـتَـوَرَّعُ

(١٩) لا شيءَ يَأْتُو أَتْوَهُ لمَّا عَلا   فَوْقَ القَطَاةِ ورأْسُهُ مُسْتَتْلِعُ

[48] التبريزي، شرح اختيارات المفضل، ١: ٢٥١. ونعتمد هنا كثيرًا على إضاءات الشُّراح وأقوالهم التي قال بها التبريزي ومن سبقه.

- ولَما وَلَّتْ أهوى الحمار الوحشي إلى موضع المخافة منها واقيًا إياه بنفسه، يحميها مُصَوِّتًا متوعدًا في المدافعة عنها. ب (١٧).
- وعلى الرغم مما يفعله من حمايتها، فهي تَفِرُّ وتقرع صَدْره تارة بالجنادل وتارةً بالحوافر، لِما جَرَت عليه من عادتها في مدافعته إذا أشرف عليها. ب (١٨).
- ولا شيء يدانيه في حُسْن أخذه وفيما فَعَل لَما علا مَوْضعَ الرِّدْفِ من ظهر الأتان برأسه.

أما ربيعة بن مقروم، مفضليَّة (٣٨)[٤٩]* — فإنه يهيئ ناقته ويَشُد عليها النِّسْعَ، فكأنه يهيئ به عَيْرًا على النحو الآتي:

- عَيْرٌ ضامِرٌ، غليظٌ، كريهُ الوجه، في بطنه بياض. ب (٨).
- يَمنع من الماء أُتُنًا ثلاثة، عطاشًا، هُن كالقَنا لصلابتهن أو لطولهن أو طول أعناقهن ب (٩).

[٤٩] *مف (٣٨) ب (٨–١٩).

(٨) كـأَنِّـي أُوَشِّـحُ أَنْـسَـاعَـهَـا	أَقَبَّ مِنَ الـحُـقْبِ جَـأبًا شَـتِـيمَا
(٩) يُـحَـلِّـئُ مِـثْـل الـقَـنَـا ذُبَّـلًا	ثـلاثًـا عَـنِ الـوِرْدِ قد كُنَّ هِـيمَـا
(١٠) رَعَاهُنَّ بالقُفِّ حَتَّى ذَوَتْ	بُـقُولُ الـتَّـنَـاهِـي وهَـرَّ الـسَّـمُـومَـا
(١١) فَضَلَّتْ صوَادِيَ خُزْرَ العُيُونِ	إلى الشَّمْسِ مِنْ رهْبةٍ أَنْ تَغِيمَا
(١٢) فـلـمَّـا تـبَـيَّـنَ أَنَّ الـنَّـهَـارَ	تَـوَلَّـى وآنَـس وَحْـفًـا بَـهِـيـمَـا
(١٣) رَمَى اللَّيلَ مُستعَرِضًا جَوْزَهُ	بِـهِـنَّ مِـزَرًّا مِـشَـلًّا عَـذُومَـا
(١٤) فَأَوْرَدَها مَعَ ضَوْءِ الصَّبَاحِ	شَرَائِعَ تَطْحَرُ عَنْها الجَمِيمَا
(١٥) طَوامِيَ خُضْرًا كلَوْنِ السماءِ	يَـزِيـنُ الـدَّرَارِيُّ فـيـهـا الـنـجُـومَـا
(١٦) وبِـالـمـاءِ قَيْسٌ أَبُو عَامِرٍ	يُـؤَمِّـلُـهَـا سـاعَـةً أَنْ تَـصُـومَـا
(١٧) وبِـالـكَـفِّ زَوراءُ حِـرْمِـيَّـةٌ	مِنَ القُضْبِ تُعْقِبُ عَزْفًا نَئِيمَا
(١٨) وأَعْجَف حشْرٌ ترى بِالرصا	فِ ممَّا يُخَالِطُ منها عَصِيمَا
(١٩) فـأَخْـطـأَهـا فَـمَـضَـتْ كُلُّـهـا	تَـكادُ من الـذُّعْرِ تَـفْرِي الأَديـمَـا

- رعى العَيْر أُتنَه الثلاث القُفَّ (ما صَلُبَ من الأرض واجتمع)، وبُقولَ التناهي (مفردها تَنْهِيَة، وهي موضع من الأرض مطمئن، له حاجز يَنْهى الماء أن يخرج منه. وما ينبت في التناهي من البقل أبطأ ذبولًا من سواه، لأنه ينبت في الماء). منعهن من الورود اجتزاءً بالرُّطبِ، فلما اشتد الحَرُّ ظلت عطاشًا. ب (١٠).
- وظلت الأُتن تضيق عيونها تراقب الشمس؛ إذ لا يوردها فحلها الماء إلا عند الغروب ب (١١).
- ولما رأى العَيْرُ الليلَ جَمَعَ أُتنَه يسوقها إلى الماء. ب (١٢)
- وظل الليل معها يقضيه — على صعوبته — بين طَرْدٍ وعَضٍّ. ب (١٣).
- وعند تباشير الصباح أوردها شرائع الماء (مثل الفُرْضة تكون في النهر يُخاض منها إلى الماء) تدفع عنها ما اجتمع على الماء مما يُجْرَفُ إليه من يبس الكلأ وغيره. وقد تراءت النجوم في جوانب هذه الشرائع التي علا ماؤها لكثرته وقلَّة الواردة، فكأنها رُكِّبَت فيها سماءٌ، فَتُرَى النجومُ في الماء. ب (١٤، ١٥).
- وعند الماء كان الصائد: «أبو عامرٍ» ينتظر أن يظفر بها، ويؤمِّلُ أن تقف ساعةً فيرميها. وبكفه قوسٌ مُعْوَجَّة، اتُّخِذَت من قضيبٍ من شجر الحرَم، تُصَوِّتُ عند انطلاقها «عَزْفًا» «نئيمًا» وهو سهم دقيقٌ عليه وعلى ما من القوس أثر الدم. ب (١٦–١٨).
- رمي الصائد الأُتُن فأخطأها، وتفَرَّقت مذعورة، وكادت تخرج من أُهُبها لِذُعْرها، وشِدَّة عَدْوِها. ب (١٩).

وكذا يشبه ربيعة بن مقروم في المفضلية (٣٩)[٥٠]* بعيره الذي يرد عليه المياه الموحشة آخِر الليل بحمارٍ وحشي:

- غليظٍ «جأبٍ»، «أطاع له» النبت؛ إذ هَيَّأ له أرضًا كانت مسيل ماء من الجبل إلى الوادي، أنهلتها السماء مرارًا، فاكتنز وكان كالحبل شديد الفتل. ب (٢٠–٢٢).

[٥٠] *مف (٣٩) ب (٢٠–٣١).

(٢٠) كأَنَّ الرَّحْلَ منهُ فَوْق جَأْبٍ　　أطَاعَ لـهُ بِـمَـعْـقُـلَـةَ الـتـلاعُ
(٢١) تِلاعٌ مِنْ رِياضٍ أَتْأَقَتْهَا　　مِـنَ الأَشْـرَاطِ أَسْـمِـيَـةٌ تِـبَـاعُ

- هذا الجأب يعدو خلف أتانٍ طويلة سمينة، طويلة العنق أيضًا، لامعة، عليها آثارٌ من البياض. ب (٢٣).
- فإذا ما صاروا إلى السَّهْل ظهرت عليه وسبقته، ولا يزال يظهر عليها في بعض المواضع فيساويها أو يكاد يسبقها. ب (٢٤).
- ومالت عن ماء «قَوٍّ»، وصَرَفها غِلَظٌ من الأرض عن السَّبْقِ. ب (٢٥).
- وغدا أقربُ موردٍ إليها «أُثال» أو «غُمازة» أو «نِطاع». ب (٢٦).
- فأوردها «الجأبُ» الماء والليل داجٍ ومع انشقاق الصبح. ب (٢٧).
- فصبحها صائدٌ كالحية الداهية من «بني جِلَّان»، ليس له من متاع غير قوسه وأسهمه. ب (٢٨).
- إذا لم يجزر لأهله لحمًا من أول ما يطالعه من الوحش جاعوا. ب (٢٩).
- فأرسل سهمه المرهف إليها فخانه الوتر بانقطاعه. ب (٣٠).
- فَلَهَّفَ الصائدُ أُمَّه على ما أخطأ، وأخذ الحمار الوحشي يعدو، حتى لم يبقَ له ذخيرة. ب (٣١).

---

(٢٢) فَآضَ مُحَمْلَجًا كالكَرِّ لَمَّتْ ... تَفَاوُتَهُ شَآمِيَةٌ صَنَاعُ

(٢٣) يُقَلِّبُ سَمْحَجًا قَوْدَاءَ طَارَتْ ... نَسِيلَتُهَا بِها بِنَقٌ لِمَاعُ

(٢٤) إذَا ما أَسْهَلا قَنَبَتْ عليه ... وفيهِ على تَجاسُرِها اطِّلاعُ

(٢٥) تَجَانَف عن شَرَائِعِ بَطْنِ قَوٍّ ... وحادَ بِهَا عن السَّبْقِ الكُرَاعُ

(٢٦) وأَقْرَبُ مَوْرِد من حيثُ رَاحَا ... أُثَالٌ أَو غُمَازَةُ أَو نِطَاعُ

(٢٧) فأَوْرَدَها ولَوْنُ اللَّيْلِ دَاجٍ ... وما لَغَبَا وفي الفَجْرِ انْصِدَاعُ

(٢٨) فَصَبَّحَ مِنْ بَنِي جِلَّانَ صِلًّا ... عَطِيفَتُهُ وأَسْهُمُهُ المَتَاعُ

(٢٩) إذَا لم يَجْتَزِرْ لِبَنِيهِ لَحْمًا ... غرِيضًا مِن هَوَادِي الوَحْشِ جَاعُوا

(٣٠) فأَرْسَلَ مُرْهفَ الغَرَّيْنِ حَشْرًا ... فَخَيَّبَهُ مِنَ الوَتَرِ انْقِطَاعُ

(٣١) فَلَهَّفَ أُمَّهُ وانْصَاع يَهْوِي ... لهُ رَهَجٌ مِنَ التَّقْرِيبِ شَاعُ

أما أبو ذؤيب في المفضليَّة (١٢٦)[٥١]* فإن القضية التي تشغله ليست تشبيه الناقة بهذا الحمار الوحشي، وإنما هو مشغول بهذا القدر الذي لا يسلم من نوائبه شيء، ولا حتى عَيْرٌ وَصْفه على هذا النحو:

- عَيْرٌ أسودُ إلى حُمْرة، له أُتُنٌ أربعُ جَفَّت ألبانُها. ب (١٦).

[٥١] *مف (١٢٦) ب (١٦–٣٦).

(١٦) والدَّهْرُ لا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ ... جَوْنُ السَّرَاةِ لَهُ جَدَائِدُ أَرْبَعُ
(١٧) صَخِبُ الشَّوارِبِ لا يَزَالُ كأَنَّهُ ... عَبْدٌ لِآلِ أَبي رَبِيعَةَ مُسْبَعُ
(١٨) أَكَلَ الجَمِيمَ وطاوَعَتْهُ سَمْحَجٌ ... مِثْلُ القَناةِ وأَزْعَلَته الأَمْرُعُ
(١٩) بِقَرَارِ قِيعانٍ سَقاها وَابِلٌ ... وَاهٍ، فَأَثْجَمَ بُرْهَةً لا يُقْلِعُ
(٢٠) فَلَبِثْنَ حِينًا يَعْتَلِجْنَ بِرَوْضِهِ ... فَيُجِدُّ حِينًا في العِلاجِ ويَشْمَعُ
(٢١) حتَّى إذَا جَزَرَتْ مِياهُ رُزُونِهِ ... وبأَيِّ حِينِ مَلاوَةٍ تَتَقَطَّعُ
(٢٢) ذكَرَ الوُرُودَ بها وشَاقَى أَمْرَهُ ... شُؤْمٌ وأَقْبَلَ حَيْنُهُ يَتَتَبَّعُ
(٢٣) فَافْتَنَّهُنَّ مِنَ السوَاءِ وماؤُهُ ... بَثْرٌ، وعانَدَهُ طَرِيقٌ مَهْيَعُ
(٢٤) فكأَنَّها بالجِزْعِ بَيْنَ «نُبايعٍ ... «وأُولاتِ ذِي العَرْجاءِ» نَهْبٌ مُجْمَعُ
(٢٥) وكأَنَّهنَّ رِبابَةٌ وكأَنَّهُ ... يَسَرٌ يُفِيضُ على القِدَاحِ ويَصْدَعُ
(٢٦) وكأَنَّما هُو مِدْوَسٌ مُتقَلِّبٌ ... في الكَفِّ إلَّا أَنَّهُ هُوَ أَضْلَعُ
(٢٧) فَوَرَدْنَ والعَيُّوقُ مَقْعَدَ رَابئِ الضُّـ ... ـرَباءِ فَوقَ النَّظْمِ لا يَتَتَلَّعُ
(٢٨) فَشَرَعْنَ في حَجَرَات عَذْبٍ بارِدٍ ... حَصِبِ البِطَاحِ تَغِيبُ فيه الأَكرُعُ
(٢٩) فَشَرِبْنَ ثمَّ سَمِعْنَ حِسًّا دُونَهُ ... شَرَفُ الحِجابِ ورَيْبَ قَرْعٍ يُقْرَعُ
(٣٠) ونَمِيمَةً مِنْ قانِصٍ مُتلَبِّبٍ ... في كَفِّهِ جَشْءٌ أَجَشُّ وأَقْطُعُ
(٣١) فَنَكِرْنَهُ ونَفَرْنَ وامْتَرَسَتْ بِهِ ... سَطْعَاءُ هَادِيةٌ وهادٍ جُرْشُعُ
(٣٢) فَرَمَى فأَنْفَذ مِنْ نَجْودٍ عائِطٍ ... سَهْمًا، فَخَرَّ ورِيشُهُ مُتَصَمِّعُ
(٣٣) فَبَدَا لهُ أَقْرَابُ هَذَا رَائغًا ... عَجِلًا، فَعَيَّثَ في الكِنانة يُرْجِعُ
(٣٤) فَرَمَى فأَلْحَقَ صاعِدِيًّا مُطْحَرًا ... بالكَشْحِ فاشْتَمَلَتْ عليهِ الأَضْلُعُ
(٣٥) فأَبَدَّهُنْ حُتُوفَهُنَّ فَهارِبٌ ... بِذَمائِهِ أَو بارِكٌ مُتَجَعْجِعُ
(٣٦) يَعْثُرْنَ في حَدِّ الظُّباتِ كأَنَّما ... كُسِيَتْ بُرُودَ بَنِي تَزِيدَ الأَذْرُعُ

- يُرَدِّد نهاقه في شواربه (مجاري الماء في الحلق)، خبيث كأنه أُهْمِلَ مع السباع. ب (١٧).
- رعى الربيع، ونَشطه الخِصْب فقد أقام في مرعى يستقر ماء المطر فيه، فدام فيه فترة لا يُقلِعُ، هذا العَيْر طاوعته أتان طويلة. ب (١٨، ١٩).
- وبقي العَيْر مع أُتنه بهذا الروض مُدَّة اجتزائهن بالرُّطب عن الماء، وبقيت الأتن مع عَيْرها تتكادم لنشاطها، وذهب العَيْر في مُزاولة الأُتن ومغالبتها، من الجِدِّ والهزلِ، في كُلِّ مَذْهب. ب (٢٠).
- ولبِثْن معه إلى أن غارت مياه «الرُّزون» (أماكن مطمئنة في الجبل يكون فيها الماء)، وما أَشَد الحَرَّ حينئذٍ! ب (٢١).
- فذكر الحمار هذه العيون القديمة، فشاقه في هذا الأمر شؤم، وأقبل يتتبع آثار هذا الحَيْن (المَوْت)، لما أُرْصِد له من مكائد القُناص، فكأنه يحسُّ في الورود شَرًّا. ب (٢٢).
- فَفرَّقَهُن، يَطْرُدُهُن فنونًا من الطَّردِ، وأقبل بِهِن من هذا الماء القليل عَبر طريقٍ واسع مبسوط. ب (٢٣).
- وكان الأُتن، وقد جمعهن، ونحا بِهِن نحو الورود، بهذا الموضع (جزع نُبايع) وتلك المواضع المتصلة «بذي العرجاء»؛ إبلٌ انتُهِبَتْ وضُمَّ بعضُها إلى بعض لئلا تنتشر. ب (٢٤).
- والعَيْر في كل ذلك يدبر أمر هذه الأُتُن ويملك أمرها، فكأنه صاحب ميسر وهي معه كالقداح، يديرها كما يشاء، يدفع بها ويُفَرِّق. وهي مطيعة لتدبيره منقادة له. ب (٢٥).
- وهو في كل ذلك شديد الشكيمة حازم قوي حَسَن السياسة، كأنه الحَجر الذي يدوس به الطبَّاعُ سيفه ويجلوه به. ب (٢٦).
- وَرَدَت الحُمُر الماء في شِدَّة الحَر عند السَّحَر. ب (٢٧).
- ومَدَّت أعناقها لتشرب من ماء صافٍ ب (٢٨).
- وشربت الحمير ثم سمعت ما يريبها من قرع قوسٍ وصوت وتر. ب (٢٩).
- وأنكرت الأُتُنُ الصائد فنفرن إلا واحدة لزمت هذا العَيْر. ب (٣٠).
- فهي متقدمة طويلة العنق، وهو هادٍ غليظٌ منتفخ الجنبين. ب (٣١).

- فلما أمكنت الحُمُر من نفسها رماها الصائد فأنفذ سهمه في جنب أتانٍ «نجودٍ عائطٍ»: طويلة لم تحمل أعوامًا (سنتين أو ثلاثًا). ب (٣٢).
- رمى فأنفذ سَهْمَه أقراب هذا الحمار، ورَدَّ يَدَّه إلى خلفٍ ليأخذ سهمًا آخر. ب (٣٣).
- فَقَسَّمَ الحتوفَ بينها، فهي تجري وتعثر والسهام فيها، وأَذْرُعها مما سالت من الدماء عليها كأنها كُسِيَتْ بُرُودًا حُمْرًا.

والحمار الوحشي عند المَرَّار بن منقِذ في المفضليَّة (١٦)[٥٢*] تشبه به الناقة أيضًا في سرعتها، فهو:

- حمارٌ شديد العدو لم يزل في خِصْبٍ، يروث على البقل حتى جاء الصيف واشتد الحَرُّ فهاجه. ب (٣١–٣٣).
- وهو حَرٌّ شديد يحترق منه صدر الجُنْدَب (نوعٌ من الجراد يَصِرُّ ويقفز ويطير)، فيضرب برجله في جناحِهِ فتسمع له صَريرًا.
- ظَل هذا العَدَّاءُ منتصبًا على مكان مرتفع يختار أمرًا لنفسه؛ أيورد أُتنَه «سُمْنانَ» أم يستمر إلى ماء «لغاطٍ»؟ ظل هكذا قد حَبَس أُتُنَهُ حتى يجيء الليل فيرسِلُهُن، فهن ينظرن إلى الوحش بالفلاة يشتهين أن يكُنَّ معهن، وهو يفاليهن (يكدم أعرافها أو يعض أعناقها) أَمْنًا وتشاغُلًا عن طلب الوِرد.

---

[٥٢] *مف (١٦) ب (٣١–٣٧).

(٣١) مِثْلَ عَدَّاءٍ بِرَوْضَات القَطَا	قَلَصَتْ عنه ثِمَادٌ وغُدُرْ
(٣٢) فَحْلِ قُبٍّ ضُمَّرٍ أَقْرَابُها	يَنْهَسُ الأَكْفَالَ منها ويَزُرّْ
(٣٣) خَبطَ الأَرْوَاثَ حتى هَاجَهُ	مِن يَدِ الجَوْزَاءِ يومٌ مُصْمَقِرّْ
(٣٤) لَهَبَانٌ وَقَدَتْ حِزَّانُهُ	يَرْمَضُ الجُندُبُ منه فَيَصِرّْ
(٣٥) ظَلَّ فِي أَعْلَى يَفَاعٍ جَاذِلًا	يَقْسِمُ الأَمْرَ كَقَسْمِ المؤْتَمِرْ
(٣٦) أَلِسُمْنَانَ فَيَسْقِيها بِهِ	أَمْ لِقُلْبٍ مِن لُغَاطٍ يَسْتَمِرّْ
(٣٧) وهْوَ يَفْلِي شُعُثًا أَعْرَافُهَا	شُخُصَ الأَبْصارِ لِلوَحْشِ نُظُرْ

(٣) لعل السيناريو السابق، فضلًا عن التحقُّقات الشعرية ممثلةً في نصوص المفضليات السابقة تكشف عن أن ثمة قاسمًا مشتركًا بين اختيار كل من الثور والحمار؛ إذ اختار الوعي الشعري ما هو «وحشي» للكتابة عنه، ليبدو تمايُز العالَمين؛ عالم الوحش وعالم الإنس (الأهلي، المُرَوَّض، المُدَرَّب)؛ محل اهتمام وتأويل.

إن الحمار الوحشي يشترك مع الثور الوحشي في الحَذَر وتوجُّس الخطر؛ فالثور يؤرقه مشرق الشمس، حيث تصاحبه كلاب الصائد، والحمار يؤرقه مورد الماء حيث تربُّص الرُّماة. إن «الإنسان/الصائد» هو الخطر المحدق بالثور وبالحمار، وكلابه هي خَطَرٌ آخر على الثور، ربما يبدو أحيانًا هو الأوَّل.

مع الحمار الوحشي تغيب كلاب الصائد، وتبرز سهامه وقد تَرَبَّصَ بالأُتن وقَعد لهن، ومن ثم تغيب فرصة الصراع الدموي التي نجدها في صراع الثور والكلاب، ولكن تحضر حينئذٍ صورة السهم؛ مظهره وانطلاقته. إن ما هو وحشي فطري يتربص به ما هو أَهْلي مُدَرَّب أو إنسيٌّ خبير؛ فالثور الوحشي تهاجمه كلاب الصيد الأهليَّة المُدَرَّبة، والحمار الوحشي يهاجمه الصائد الحاذق. والتوحش هنا خليقة وفِطرة، يقول الجاحظ: «ليس يصير السَّبْع من هذه الأجناس (الضِّباع والذئاب والأُسْد والنمور والبُبُور والثعالب وبنات آوى)، أو الوحشي من البهائم؛ أهليًّا بالمقام فيهم، وهو لا يقدر على الصَّحاري، وإنما يصير أهليًّا إذا تَرَكَ منازلَ الوحش وهي له مُعْرضة.»[٥٣] ولا يكون الخروج من التوحش إلى الأهليَّة إلا بدافعٍ داخليٍّ مجهول، يترك بسببه الحيوان منازل الوحش راضيًا أو قانعًا، ويدخل العالم إلى جوار حياة الإنْس، إنه شيء غامض يجعله يأنَس إليهم. التوحش خليقة وفطرة والحمار والثور في كلٍّ منهما الأهلي والوحشي، ومع هذا لا يترصَّد الشعر منهما إلا الوحشي.

والحمار الوحشي في النصوص الشعرية «قد تَحَيَّفه التاريخ، فلم يكشف لنا عن صورته في الدين القديم، كما حدث بالنسبة للثور الوحشي، إلا أن الشعر يؤدي إلينا من صُوَره ما يشابه صورة الثور، وإن اختلفت في تفاصيل العناصر».[٥٤]

نعم تغيب عَنا هذه الأبعاد المُقَدَّسة التي تُدَلِّلُ مباشرة على الطابع الطقوسي، ولكن تظل المساحات الواسعة لتقاطع سيناريو وقائع صراع الحمار الوحشي وأُتُنه مع الماء

٥٣ الجاحظ، الحيوان، ٦:٢٥.

٥٤ د. علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص١٣٨.

والصائد مَدْعاةً للربط بسيناريو الثور الوحشي. ربما لاشتراكهما في طقوسٍ واحدةٍ كثيرةٍ فنيَّة أو شعائريَّة. ولكن هذا الغياب نفسه لا يخلع على السرد طابع الأسطورة، فحتى عندما تغيَّب عن الأسطورة طابعها الشعائري، سواء كان هذا لاندثار هذا البُعْد من مظاهر السلوك وشواهد المدونات، أو كان لأن الأسطورة تَخَلَّقت أسطورةً للحياة اليوميَّة، أسطورة خلقها الشعراء لتحمل وعيهم وتَخَلَّقت في الإبداع لتمثل لاوعيهم أيضًا وما وَقَر في نفس المجموع؛ سواء هذا أو ذاك فإنها تبقى أسطورة للحياة اليوميَّة، تبقى استعمالًا اجتماعيًّا انضاف إلى دلالتها اللغوية.

وليس من اللازم أن تتراسل مكونات الأسطورة ووحداتها مع مكونات القصيدة فتسير معها الخطو حذو الخطو، فتنعكس بالضرورة مكونات الأسطورة كاملةً في مكونات القصيدة، فلربما أفاض السرد بقيمٍ أخرى جديدة تنتشر خارج النص لتَترصد الثقافة والإنسان.

إن سيناريو الحمار الوحشي يقدم بمكوناته وأبعاده دالًّا أَصمَّ، قابلًا لأن ينطق بالكثير في العديد من السياقات المختلفة، كُلٌّ بحسب تفعيل بعض مكوناته أو إحداها، وتغليب ركنٍ أو عِدَّة أركانٍ على ما عداها. وما يفعله النقد المعاصر معه على سبيل المثال هو أنه لا يتلقى هذا السيناريو بتلك البراءة الخادعة التي تبدو عليها المشاهد، ومن ثم فهو يقرأ ما وراءها، وتنطوي عليه من أبعادٍ أيديولوجيَّة.

(٤) وفيما يلي نتابع بعض معالم الصورة الأسطوريَّة للحمار الوحشي في الثقافة العربية وما قد يتأسس حولها من دلالات من خلال ما يَرْصُده كِتابٌ عُمْدة في الكتابة عن الحياة العربية، وله مكانته المُوَقرة بين أدبيات الثقافة هو كتاب «الحيوان» للجاحظ:

- يبدو الحمار عند العرب في باب الطِّيَرة والفأْل منجاةً من الموت، تميمةً للإنسان ضد الوباء. يقول الجاحظ: «ولإيمان العرب بباب الطِّيرة [والفأل] عَقَدوا الرَّتَائم وعَشَّروا إذا دخلوا القُرى تعشير الحمار.»[٥٥] يقول محقق الكتاب: عَشَّرَ الحمار: تابع النهيق عَشْر نهقات ووالى بين عشر ترجيعات في نهيقه. وكانوا يزعمون أن من قَرب أرضًا وبئة فوضع يده خلف أذنه وعَشَّرَ ثم دخلها أَمِنَ الوباء.[٥٦]

---

[٥٥] الجاحظ، الحيوان، ٣: ٤٤٠.

[٥٦] عبد السلام هارون، هامش تحقيق كتاب الحيوان، ٣: ٤٤٠، هامش (٢).

- والحمار فيما يُتَبَيَّنُ أسطورة في الشَّبَقِ:

جاء في الحيوان أن «نزوه على الأتان من شكل نزوه على العير، وإنما ذلك على قدْر ما يحضُره من الشَّبَق، ثُم لا يَلْتفِتُ إلى دُبرٍ من قُبُل، وإلى ما يَلْقَحُ [من مثله ممَّا لا يُلقَحُ].»[٥٧] وفي موضع آخر يقول الجاحظ أن «ذُكورَها تَثِبُ على بعضٍ من جهة الشَّهوة.»[٥٨] هذا فضلًا عما هو معروف عنه من هيجه عند معاينة الأنثى. فهو عند مُتَمِّم بن نُوَيرة مف (٩)، «يحتازُها عن جَحْشِها وتَكفُّهُ عن نفسها». ب (١٠)، و«أهوى ليحمي فَرْجها إذْ أدبرَتْ» ب (١٧).

- كان الثور — في الشعر — دومًا منفردًا، أما الحمار فهو دومًا مع أتانه أو عانته (والعانة: القطيع من حُمُر الوحش)، يجري بهن أو يوردهن منابع المياه أو يحبسهن، يلاعبهن أو يضربهن. هو الرئيس والحامي والمدبِّر لشئون العانة كلها أو لشئون أتانه. الكل مطيع له منصاع لأمره لا أحد يملك معه رأيًا أو حق مراجعة.

وهو في كل ذلك مثالًا للارتباط الأُسري والمسئوليَّة والقيادة والحُب، يقول الجاحظ: «ومن الحيوان ما يكون لكل جماعة منها رأس وأمير، ومنها ما لا يكون ذلك له. فأما الحيوان الذي لا يجد بدًّا ولا مصلحة لشأنه إلا في اتخاذ رئيس ورقيب، فمثل ما يصنع الناس … فأما الإبل والحمير والبقر، فإن الرياسة لفَحْل الهَجْمة، ولِعَيْر العانة، ولثَوْر الرَّبَرب.»[٥٩] (الهجمة: القطعة الضخمة من الإبل، وقيل ما بين الثلاثين والمائة، والرَّبَرب: القطيع من بقر الوحش). ويقول أيضًا عن هذه الرياسة وتلك الطاعة: «وذكر بعضهم أن رياسة … العَيْر لأحد أمرين: [أحدهما] لاقتدار الذَّكر على الإناث، والآخر لما في طباع الإناث من حب ذكورتها. ولو لم تتأمَّرْ [عليها] الفحول لكانت هي لحُبِّها للفحول تغدو بغدوِّها، وتروح برواحها.»[٦٠] إن الارتباط بين الحمار وأُتُنه حُب ومسئوليَّة وغيره، يقول

[٥٧] الجاحظ، الحيوان، ١٩٥:١.

[٥٨] السابق، ١٨٦:٣.

[٥٩] السابق، ٤١٩:٥.

[٦٠] السابق، ٤٢٠:٥.

الجاحظ أيضًا: «والحمار يَغارُ ويحمي عانَته الدهْرَ كُلَّه، ويَضْرِبُ فيها كضَرْبه لو أصاب أتانًا من غيرها.»[٦١]

- والحمار عند العرب أسطورة في «الجهالة» فضلًا عن رصيده الكبير في إقامة علاقات مشابهة بين الإنسان وبينه خَاصَّة في هذه الزاوية[٦٢]* وهو ما لخصه القرآن في تشبيهه ﴿كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا﴾ (الجمعة: ٥)، ويقول الجاحظ إنه في الآية: «مَثَلٌ فِيَ الجَهْل والغَفْلة، وفي قِلَّة المعرفة، وغِلَظِ الطبيعة.»[٦٣] ويقول أيضًا: «وصَفَ أبو الأخْزَر الحِماني الحِمار وعَيْر العانة خاصَّة ... فذكر كيف يضربُ في الأُتُن، ووَصَف استبهامَه عن طلب الولد، وجَهْله بموضع الذَّرْء، وأن الولد لم يجئ منه عن طلبٍ له، ولكن النُّطفة البريئة من الأسقام، إذا لاقت الأرحام البريئة من الأسقام حدث النِّتاج على الخلقة، وعلى ما سويت عليه البينة.»[٦٤] والحمار في الشعر لا يوردُ أتُنَه الماءَ إلا إذا أيقن أن الموردَ آمنٌ، إنه يتوقف ويختار ويتأمَّل فإذا ما تَيَقَّنَ الأمنَ قادَ أُتُنَه، ولكن لا يَلْبَثُ هذا الأمن أن يتكشَّفَ عن الخطر، ويَدهَمُها الصائد بسهامه! إنه التفكير وإنعام النظر واختيار «الخطأ» حيث الموتُ خبيئة القدر.
- ويُلْمَحُ في عمل الصائد نموذجًا للفعل الناقص، الفاشل على الرغم من الدُّرْبَة والأهليَّة، فالقُدْرة والمهارة ليست بمفردها كفيلةٌ بامتلاك الأشياء أو حيازتها؛ فالصائد دومًا معلوم، مذكور باسمه العَلَمَ أو بقبيلته أو بوصفه، وهو حينئذٍ مشهورٌ فيما يقوم به من مهمة، نموذجٌ مثالي للأداء فيها، ومع ذلك يُخْفِق لتنجو الأُتُن ما دامت في غير مقام الرِّثاء، وإذا كان الحمار صيدًا عظيمًا إذ تقول العرب «كُلُّ الصَّيْد في جوف الفَرَا»[٦٥] وكان عندهم مَضْرِب المثل في جودة الصيد، فما هو

---

[٦١] السابق، ٤:٩٨.

[٦٢] *يضيف الجاحظ فيما يُقَرِّبُ بين الحمار والإنسان أن «الحمار يحلم ويحتلم» (انظر: الجاحظ، الحيوان، ٢:٢١٦).

[٦٣] الجاحظ، السابق، ٤:٣٨. وانظر أيضًا: ٢: ٧٥، ٩٩، ٢٥٥،٢٥٨؛٢:٣٨.

[٦٤] السابق، ج١ ص١٩٥.

[٦٥] أي كل الصَّيد لِصِغَره يَدْخُلُ في جَوْف الحمار.

انظر: الميداني، مجمع الأمثال، ٣:١١ وما بعدها.

مَثار عجب أن يتعَمد الشعر غالبًا الأنثى دون الذكور، على الرغم من أن «الجِنْس في العَيْر والأتان لا تتميز ذكورته في العين من إناثه، تُقبل فلا يَنْفَصِلُ في العين الأنثى من الذكر.»[٦٦]

والسرد عن الحمار الوحشي كما يقدمه الشعر نموذجًا للتغير وسطوة التحول؛ فالحمار الذي عاش حياةً رغدة هانئة تتحول به ليلاقي الحَرَّ والهجير والجفاف على نحو ما نجد هنا في المفضليات: مف (٣٨) ب (١٠)، مف (٣٩) ب (٢٥–٢٦)، مف (١٢٦) ب (١٨–٢٢). إننا لا نكاد نجد الجأبَ مقيمًا بأتُنه عند ماءٍ واحدٍ ينهل منه رضاب الحياة، ولكنه أبدًا منطلق نحوه، أو منه نحو غيره.

إن القصة تمثل حكمة المجتمع العميقة على مستويات عِدَّة الفرد، الأسرة، الأنثى/الذكر، الحياة، الموت ... وإذا كان الثور في السرد السابق أسطورة في الدفاع والتصدي فإن الحمار الوحشي في الغالب أسطورة للغيرة والقوة والشهوة، أسطورة للفرار ومحاولة النجاة، كما هو مثال للحماية والمسئوليَّة كما تغدو الأتان أسطورةً للفزع والفرار، كما هي أيضًا أسطورة للتمرد والطاعة والألفة والرِّضا.

- وتبدو عناصر الطبيعة في هذا السرد معالم رئيسة للحياة ورموزها، فانتقال الجأب والعانة من مكان لآخر كان استجابةً للتحول في الخصوبة، كان استجابةً لانقطاعها وبحثًا عن مكان آخرَ راتعٍ، مقاومةً للموت والجدب والفناء.
- إن الأنثى (الأتان) عند مُتمِّم بن نُويرة مف (٩) ب (٩) «مُلْمِع»، وهي التي «حملت وأشْرَقت أطباؤها باللَّبن»[٦٧] (امتلأت فضاقت)؛ ومن ثَم فالأتان هنا هي الأنثى التي أُخْصِبتْ، هي التجدد والولادة والحياة والمستقبل. في حين كانت الإناث عند أبي ذُؤيب الهُذَلي مف (١٢٦) ب (١٦) — وفي مقام الرثاء، في مقام الموت — «جدائد». والجدائد: جمع جَدُودٍ وهي التي لا ألبان لها، ومن هذا القبيل: فلاة جَداء، إذا لم يكن بها ماء.[٦٨]* لقد جَفت ألبان الأتُن في سياق الموت، حيث الانقطاع والتناهي والفناء.

---

[٦٦] الجاحظ، السابق، ٥: ٢١٠.

[٦٧] التبريزي، شرح اختيارات المفضل، ١: ٢٥١.

[٦٨] *لا تخفى هنا العلاقة اللغويَّة والطبيعيَّة، وربما من ثَمَّ الأسطوريَّة بين الماء واللَّبَن.

- إن الماء الذي هو حياة بما هو أصل لها ولاستمرارها مَرْصَدٌ لمقاتل الفُرْسان والوحش أيضًا، وبخاصة عندما تصبح حتميَّة الشُّرْب تعادلُ حتمية الموت، فيُسفر المُعين على الحياة عن وجهه القاتل، تُسْفر الحياة عن الموت. وليست نجاة الحُمُر من سهام الصائد سوى فُرْصة — وربما فُرَص أخرى — جديدة للصِّراع تقدمُ فيها الحُمُر آمنةً أو مُرْتابة إلى المياه، فينوشها الصائد بسهامه التي ربما نَجَت منها أو أصابتها. إن الماء في هذا السرد هو الخطر وتوجُّس الموت.

الفصل الثالث

الخبر هامشًا على القصيدة: من سَرْد القصيدة إلى سرد الخبر

(١) الفكرة التي يدور عليها هذا الفصل هي أننا كثيرًا ما نقرأ القصيدة القديمة والجاهلية على سبيل الخصوص، وكثيرًا ما نقرأ الخبر المرافق لها، الذي يقدم في رؤية القُدَماء سَرْدًا لدواعي إنشاء القصيدة أو بَسْطًا للحادثة التي يتمثلها الشعر، فتبسط القول فيما أوجزت فيه القصيدة. ولكن البحث يرى في كثير من هذه الأخبار، أو — لنقل — جُلِّها، أنها أخبار منحولة على النص، لا تتمتع بحالٍ من الأحوال بموثوقيَّة الرواية قدر ما يتمتع بها الشعر. وأنها في سائر الأحوال نتاج عملِ مُفَسِّري الشعر ورواته وصانعي الأخبار؛ ذلك أنها — وهذا بيت القصيد — غالبًا ما لا تُقدِّم لنا إخبارًا يكاد يختلف عن إخبار الشعر؛ بل إننا نُحِسُّ أنها في أحسن الأحوال توسيعات محدودة للسرود الشعرية، وفي جُل الأحوال هي صياغة نثرية لما سَرَده الشعر. ولا نُصْبِح أمام حادثة ما صاغتها الفاعلية السَّرْدية النثرية في الخبر، وصاغتها الفاعلية السردية الشعرية في القصيدة، وإنما سَرْد الخبر عالة على سَرد القصيدة، بما يجعل من القصيدة، بما تقِّدمه أو تَتَضمَّنُه من سَرد، النموذج المُخْتَزَل لمجموع الحكاية التي يُقدِّمها الخبر ولاستراتيجيته العميقة.

إن آفة مثل هذه الأخبار أنها تصوغ ما يُسمى بغرض القصيدة أو سياقها أو مناسبتها الأمر الذي يؤدي لزوم ارتباطه بالنص إلى الجَوْر على معانيه المُحْتَمَلة والحَد من إيراق المعنى، إن الغرض والمناسبة كثيرًا ما يحجران على القصيدة أن تتنقَّل بين مستويات عِدَّة للفهم، كما تَصْرف النظر — ونحن في داخل المستوى الذي نتعلق به من المعنى — عن بذور هَدْمه وإمكانيَّة التقليل من شأنه، الأمر الذي يُفوِّتُ على القارئ فُرَصًا أُخْرى ربما تسمحُ له بمشارفة بعض وجوه حقائق القصيدة.

نعم، قد تستجيب القصيدة لفكرة الغرض الواحد، وربما المناسبة، ولكن غالبًا ما يكون هذا الغرض عنصرًا واحدًا من عناصر أخرى كثيرة ينبغي أن تُقرأ. ونحن نوافق الكثيرين في أن يكون الشعرُ الجاهليُّ في بعض الأحيان مُخَلِّدًا للمآثر، ليس فقط باعتباره كتابهم الفَنِّي الأول بل بوصفه أيضًا كتابهم الثقافي الوحيد، ولكنه مع ذلك ليس سِجلًّا وصفيًّا شأنه شأن النثر، شأن الكتابة التسجيليَّة في محاولة رصد الواقعة، إذا كان يومًا لكتابةٍ ما أن تكون تسجيليَّة. إنه لا يكتب الواقعة وإنما يكتب حولها، أبدًا لا يواقعها، ولكن يحوم حَوْلها.

فالشاعر ليس واعيًا على الدوام بمقصدٍ يكتبه، فليس هناك ذلك المخطط الذي يشتغل عليه، أو تلك الفروض التي يختبرها، الشاعر لا يقصد إلى شيءٍ في التحليل الأخير خلا القصيدة.[1] وربما قَصَد بعض الشعراء إلى هدفٍ مُحَدَّد، لهم كُلُّ الحق في ذلك، ولكن من حَقِّنا أيضًا، تمامًا مثلهم، ألَّا يستبد الغَرَضُ بالقصيدة.

تقول سوزان ستيتكيفيتش عن الأخبار المرافقة للقصيدة: «إن قيمة الأخبار بالنسبة إلى الناقد الأدبي الحديث ليست قيمةَ تاريخيتها، لأن تاريخيتها غالبًا ما تكون مشكوكًا فيها، ويتعذر إثباتها على أيَّة حال. وإنما هي تفسيريَّة، بمعنى أنها تشرح لنا كيف استقبلت القصيدة في بيئتها التقليديَّة وكيف فُسِّرَت».[2] وهذا الرأي مع تأكيده على القيمة التفسيرية للخبر، يجعله لاحقًا للشعر لا موازيًا له، وبحالٍ لا يتقدَّم عليه أو يصادر تمامًا على أشكال الفهم المختلفة للنَّصِّ. فقط، ربما يُزكي فهمًا دون آخر، أما القيمة التاريخيَّة للخبر فيلزم لصحتها توافر شروط الصِّحَّة التاريخيَّة من حيث السند والنقل، وربما تعضده أدلة تاريخيَّة من داخل النص. غير أن داخل النَّص لا يصلح على الدوام لإعطاء أدلَّة تاريخية؛ إذ هو خاضعٌ بالضرورة لتقاليد كتابيَّة لا تستخدم القول دائمًا على ظاهره أو عادة استخدامه.

وهذا الكتاب غير مشغول بتوثيق الأخبار في ذاتها أو عدمه، ولكنه مشغول بزحزحة هذه الأخبار عن أن تكون عوامل مهيمنة في تأويل النصوص الشعرية. وكذا البرهنة على

[1] انظر: د. مصطفى ناصف، خصام مع النقاد، ص١٩١–٢٣٨.
اللغة بين البلاغة والأسلوبية، ص٢٧٩–٣٦٠.

[2] د. سوزان بينكني ستيتكيفيتش، أدب السياسة وسياسة الأدب، ص٥٧.

ثراء النصوص الشعرية سَرْديًّا بما يجعلها مَعينًا للرواة والشراح لإنتاج صياغات سَرْدية نثرية ترافق الشعر وتلازمه.

والأخبار المرافقة للشعر متنوعة بحسب هدفها إلى أخبار تشرح لغة أو تُعرِّف بشخص أو مكان أو يوم من أيام العرب أو واقعة ما، ولكن الأخبار محل عنايتنا هي تلك التي تسرُد حادثة النص أو ظروف إنشائه أو توهم بذلك. فقد يعترض الخبرُ الأبياتَ عند شَرْحها أو يُقَدم تمهيدًا لها. وهنا نبحث سَرْديَّة الأخبار المرافقة للشعر في ضوء سَرْديَّة الشعر نفسها.

لقد نشأ على هامش صناعة رواية الشعر وشرحه صناعة أخرى هي صناعة الخبر. لقد وجد الرواة والمفسرون والشراح في روايتهم للشعر مادة خصبة لتكوين سُرودهم المرافقة للقصائد، وبمرور الوقت تكونت سرود وأخبار وقصص كان الشعر أحد مكوناتها. بالفعل ثمة سرود نثرية كثيرة تُدُوِلَت، نقلت إلينا أيام العرب ووقائعهم وحوادث مختلفة نقلت إلينا أخبارًا لم نكن لِنعلمها من طريق آخر، ولكننا نتردد كثيرًا أمام تلك الأخبار المرافقة للشعر التي لا تقدم إعلامًا آخر مضافًا لإعلام القصيدة. إن شيوع النص الشعري على الألسنة وتلك الهالة الشعبية التي تحيط ببعض فئات الشعراء الفرسان من أمثال عنترة، أو المحبين من أمثال المُرَقِّش أو الصعاليك ومغامراتهم وخروجهم على مجتمع القبيلة وقيمها؛ مثل تلك الهالة تغري باختراع الأخبار وتأليف الحوادث حول الأشعار. وإذا كان الشعر يقوم على النِّسبة والتحقيق فإن الخبر مُتخففٌ إلى حَدٍّ ما من مِثل هذه النسبة خاصةً؛ لتداوله وذيوعه مع غياب شكل مُحَدَّدٍ للصياغة يُعابُ تجاوزه أو التخلي عنه، وهذا واقع أكثر مع تلك الحوادث العامة والحكايات المشهورة، والأمر فيها إلى تجهيل المصادر أقرب، اعتمادًا على الشيوع.

ومما هو مثار عَجَبٍ أن الخبر — الذي يبدو كثيرًا منبثقًا عن الشعر مكرِّرًا له، أو إعادةً نثريةً لما يُستفاد من مضمونه الحكائي، أو هو كما يقول القدماء: حَلًّا للمنظوم — يغدو حَكَمًا على الشِّعر مُسَوِّغًا لوجوده. وفي وجوه أخرى أخذ الخبر — الذي كان إلى الشعر بمثابة التعليق أو الهامش — أخذ يبتلع الشعر نفسه ليضحي الخبرُ هو المركزَ والشعرُ هامشًا له ومكوِّنًا من مكوناته الحَدَثية، وتحديدًا في كتب الأخبار والتراجم، خاصة وأن صناعة الخبر لم تكن لتروق بقوةٍ للذوق العام ما لم تكن مُتضمِّنةً شعرًا، فما بالنا بهذه الأخبار التي تجعل من الشعر والشعراء موضوعًا لها، بل إن تَضَمُّن الخبر شعرًا كان من عوامل تصديقه وموثوقيته لدى متلقيه. وفي فترات معينة وجدنا أن بعض

مؤلفي كُتب الأخبار «يُقِرُّون بأن الخبر لا قُدْرَةَ له على الدخول في مضمار الأدب إن لم يستظل بالشعر».[٣] إن الخبر على هذا النحو لم يكن ليكتسب شرعية نوعيَّة بوصفه أدبًا ما لم يَمُد نَسَبًا مع الشعر.

إن الخبر المصاغ من سَرْد القصيدة خَبَرٌ ينظر «للمفردة» في القصيدة كما لو كانت تقريرًا assertion أَوَّليًّا، وإلى «الجملة» كما لو كانت استدلالًا أو حُجَّة argument، إنه يقوم بتفعيل ما بإمكانه أن يُؤدَّى إلى فِعلٍ سَرْدي يُصاغ نثرًا موازيًا للشعر، ولعلنا نصبح في ضوء هذا السلوك بحاجة ماسَّة إلى صياغة قواعد توليدٍ سَرْدي تنظم عملَ استيلادِ الأخبارِ مكوناتِها السرديةَ الأساسيَّة من النصوص الشعرية، وكذا إحاطة أوسع بقواعد تداوليَّة السرد، بتلك المُحَدِّدات التي تُسَوِّغُ للقارئ أن يعيد إنتاج المسموع أو المقروء الشعري في هيئة أخبار نثرية، تزداد ثراءً بتداولها الذاتي، أو بتداولها متجاورةً مع النص الشعري.

(٢) وفيما يأتي سوف ننظر لبعض النصوص الشعرية وما رافقها من أخبار نثرية تقدم القصيدة أو مناسبتها، وسوف نبحث ما يقدمه الخبر من إعلامٍ سَرْدي في ضوء الإعلام السردي للقصيدة نفسها، بما يبرهن على حيويَّة المخيلة السرديَّة تلك التي تُوَلِّدُ سُرودًا شعرية، وكذا تُوَلِّدُ منها سرودًا نثرية مرافقة لا تخلو من حبكة جيدة.

في المفضلية (٧٥) لأبي قيس بن الأَسْلَتِ الأَنْصاري، يقول:

(١) قالَتْ، ولم تَقْصِدْ لِقِيل الخَنَا ... مَـهـلًا فـقـد أَبْـلَـغْـتَ أَسْـمـاعـي

(٢) أنْـكَـرْتِـهِ حـيـن تَـوَسَّـمْـتِـهِ ... والـحَـرْبُ غُـولٌ ذاتٌ أَوْجـاعِ

(٣) مَنْ يَذُقِ الحَرْبَ يَجِدْ طَعْمَها ... مُـرًّا، وتَـحْـبِـسْـهُ بِـجَـعْـجـاعِ

(٤) قد حَصَّتِ البَيْضَةُ رَأسِي فَمَا ... أَطْـعَـمُ غُـمْـضًـا غَـيْـر تَـهْـجَـاعِ

(٥) أَسْعى على جُلِّ بَني مالِكٍ ... كُـلُّ امْـرِئٍ فـي شـأنِـهِ سَـاعِ

(٦) أعْدَدتُ لـلأعْداءِ مَوْضُـونَةً ... فَـضْـفـاضَـةً كـالـنَّـهْـي بِـالـقـاعَ

وهكذا إلى أربعة وعشرين بيتًا يُمَجِّد القوة والحزم، ويفخر ببأس قومه وسَطوتهم، ويفخر بشجاعته وبذله ونَجدته وجرأته في اقتحام المَفَاوز على ناقته التي يأخذ في نعتها ونعت رَحْلها. وإزاء البيت الأول يسوق التبريزي هذا الخبر منقولًا عن شَرْح الأنباري.

[٣] د. محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي: دراسة في السردية العربية، ص٥٤٥.

يقول الخبر: «كانت الأوس حين وقع بينهم وبين الخزرج حربُ حاطبِ بن قَيس بن هَيْشَةَ المُعاوي، وكانت هذه الحرب بين بطون الأوس والخزرج كلها، وهي آخر حَرْب كانت بينهم إلا بُعاث،[٤*] حتى جاء الله — عز وجل — بالإسلام. وكانت الأوس قد أَسْنَدَت أمرها في هذه الحرب إلى أبي قيس بن الأَسْلَت الوائلي، فقام في حربهم وآثرها على كُلِّ ضيعة، حتى شَحَبَ وتَغَيَّر. ولبث أَشْهُرًا لا يَقْرَب امرأةً. ثم إنه جاء ليلةً، فَدَق على امرأته — وهي كبشة بنت ضَمَرةِ بن مالك بن عمرو بن عزيز، من بني عمرو بن عوف — فَفَتحتْ له، فأهْوَى إليها، فَدَفَعَتْه وأَنْكرَتْه. فقال: أنا أبو قَيْس. فقالت: والله ما عَرَفْتُك حتى تكلمْتَ، فقال أبو قيس في ذلك هذه القصيدة».[٥]

الحكاية التي يُقَدِّمها الخبر لا تكاد تفارق بحالٍ حدود الحكاية التي يقدمها الشعر، وهي لا تزيد عليه إلا بتفصيلةٍ وَثائقيَّة عن حَرْب الأوس والخزرج، وخلاف ذلك فما يقدِّمه الخبر مستفادٌ من الشعر، غير أن الشُّراح يأخذون الخبر من بطون كتب الأخبار والتراجم ويقررون ذلك ليكون أدعى لصحته: «قال هشام بن محمد في أخبار الأنصار، قال: كانت الأوس …»[٦] إلى آخر الخبر السابق. وهنا يرجع الخبر إلى هشام بن محمد وإلى رواته الذين أخذ عنهم، ويعود إلى الشراح وظيفة النقل.

ولكن يبدو أن إنكار المرأة زوجها لتَغَيُّره هو صيغة أدبية شائعة في الشعر العربي أصلًا في مثل هذا الموضع وفي غيره من المواضع، حيث يتقدم السن بالشاعر ويعلوه الشيب وتُنكره المرأة (المحبوبة غالبًا في هذا السياق)، الأمر الذي يغدو مجالًا لتذكُّر الأيام السالفة، حيث الفتوَّة والشباب والوَصل. والأمر أيضًا في هذا النص على هذا النحو، فصيغة إنكار المرأة صيغة مُسَوِّغة فنيًّا لهذا الفخر الشخصي التالي له، حيث الشجاعة والنجدة واقتحام المفاوز، وكذلك حيث بأسُ قومه وسطوتهم.

---

[٤] *كذا في رواية التبريزي، والخبر منقول عن هشام الكلبي في الأغاني ومعاهد التنصيص أن الحرب كانت يومَ بُعاث، بالعين المهملة وبالغين المعجمة، وهو موضع قُرب المدينة وقع فيه يوم مشهور بين الأوس والخزرج.

انظر: أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ١٨:٦٤٠٠.

انظر: عبد الرحيم بن أحمد العباسي، معاهد التنصيص، ٢:٢٦.

[٥] التبريزي، شرح اختيارات المُفَضل، ٣:١٢٣٣ وما بعدها.

[٦] السابق، نفسه، ٢:١٢٣٣.

لقد كانت شراهة صناعة الخبر في التراث العربي وراء مثل هذه المحاولات الدءوبة لإنتاج الأخبار من الشعر وإلحاقها به. ولعلنا نُجَمِّعُ هنا أبعادَ الحكاية التي يقدمها الخبر من العلائق التي يمنحنا السرد إياها؛ إذ الأبيات تفترض:

- هذا التقابل القائم بين «الشاعر الفارس» وامرأة يُقْبل عليها مُنْتَظرًا منها أن تتقبله بالوُدِّ ذاته.
- وكذا تقدم أمر الحرب وإسناد القوم أمرهم إلى الشاعر/الذات المتكلمة بالنص.
- وتَفَرُّغَه التام للحرب، فقد أذهبت خوذة الحرب شعر رأسه ونثرته، لطول مكثها على رأسه، كما قَلَّ نومه، وهنا يجهد ويتغيَّر.
- اندفاعَ الشاعر الفارس نحو هذه المرأة.
- وتقريرَه أن الحرب هي التي غَيرته.
- وأيضًا شروعه في بيان أثر الحرب في فُرسانها، وما يذوقونه من مرارتها، وأنه إنما خاض غَمَراتها وفاءً بما التزمه، ثم نَعْته الدرعَ والسيفَ والتُّرسَ، وفخره بقومه وبشخصه.

إن الحوار شكلٌ فنيٌّ، مطيَّةٌ للشاعر لأن يَسْرُد عن نفسه ويَتَغنَّى، ومن هنا، عندما يطول أمر السرد والتَّغَنِّي يعود فَيُنَبِّه على أننا نقع ضمن هذه الحواريَّة، معيدًا الخطاب إليها:

هَلَّا سألْتِ الخَيْلَ إذْ قَلَّصَتْ ما كان إبْطائي وإسْراعي

ب (١٦)

والسَّرْدُ الشعري هنا قد يفترق في أشياء عن السَّرْد النثري؛ إذ يسعى الأول إلى التجريد والإطلاق وتجاوز الزمن، في حين يسعى الثاني إلى التعيين وتشخيص الذوات كما لو كان يزيل اشتباهًا أو إبهامًا.

إن السرد الشعري لا يعنيه أن يحدد صاحبه إلا بضمير المتكلم، ربما لأن القصيدة هي بعض الشاعر وملازمة النِّسبة إليه، ولكن لنا أن نتصور أن هوية هذه الأنا المتكلمة لا تتحَدد إلا بما تخطه عن نفسها، بما ترسمه بيدها من ملامح وما تثبته من أوصاف وأفعال، أما ما عدا ذلك فمنقطعٌ عَنا. فليست الأنا في الشعر إلا منطوقاتها. الذات هنا ذات فنيَّة جماليَّة لا يهمها أن تُقَدَّم بملامح خلا ما يرسمه الفن ويتأسس داخله من

قيم وأبعاد خُلُقيَّة واجتماعيَّة. يقول أبو قيس بن الأسلت هذا النص، فلا يَبْقى فيه من نفسه إلا ما يقوله، أو ما نقرأه فيما يقوله، قد يُسْقِط ما يُسقِط، وربما ينسب لنفسه ما ينسب، ولا يُبقي أخيرًا إلا الأوصاف التي يرتضيها للذات أن تبدو عليها.

ولكن الخبر أو السرد النثري حول هذا الشعر لا يكفيه هذا التجريد، ولذا ينحو إلى التعيين التاريخي للموقف وسياقه، وهو ما يحدث في مقدمة الخبر، ويأخذ من الأسطر حيزًا يَعْدِلُ ثلث الخبر، يتم فيه تعيين:

- أطراف النزاع في الحرب: بطون الأوس والخزرج كلها، تلك التي يتجاوز الشعر عن تحديدها ولا يذكر إلا «بني مالك» في مَعْرِض اضطلاع الشاعر بأمر قومه.
- وتعيين الحرب نفسها وميقاتها: آخر حرب كانت بينهم إلا بعاث حتى جاء الله — عز وجل — بالإسلام.
- وكذا تعيين المخاطَبَة على أنها زوجته وتسميتها: كَبْشة بنت ضَمَرة بن مالك ...

إن ما يثبته السرد المرافق قد يُقَدِّم ما لا يحتاجه الشعر، فالسرد في الشعر مستغنٍ بنفسه هنا عن تفاصيل هذا السرد النثري، بل هي ليست مدار اهتمامه بالأساس، ولكن هذه التفاصيل ربما كانت ذات أهمية فائقة في الخبر — هذا الشكل النثري السردي — لاختلاف الحاجة والوظيفة. فالسرد الشعري مكتفٍ بتماسك الحادثة، أما السرد النثري فيلتجئ إلى هذه التفاصيل إلى جانب تماسك أحداثه ليكتسب مصداقيته.

إن الحكاية التي يدور عليها الخبر هي مداره وحدوده، أما السرد الشعري فهو لا يتوقف عند هذه الحكاية، فمداره على ما يقدمه حول الذات. وهذه الحادثة لا تقع في الشعر موقع التصديق أو التكذيب، وإنما تقع موقع التقليد الأدبي والشكل الفني المُسَوِّغ داخل النص لتداعي السرد.

(٣) يقول أُفْنُون التَّغْلِبي في مف (٦٥):

(١) ألا لَسْتُ في شيءٍ فَرُوحًا مُعاوِيَا	ولا المُشْفِقاتُ إذْ تَبِعْنَ الحَوازِيَا
(٢) فلا خَيْرَ فيما يَكْذِبُ المَرْءُ نَفْسَهُ	وتَقْوالِهِ للشَّيءِ: يا لَيْتَ ذا لِيَا
(٣) فَطَأْ مُعْرِضًا، إنَّ الحُتُوفَ كَثيرةٌ	وإنَّكَ لا تُبْقِي بمالِكَ باقِيَا
(٤) لَعَمْرُكَ ما يَدْرِي امْرُؤٌ كَيْفَ يَتَّقِي	إذا هُوَ لَمْ يَجْعَلْ له اللهُ واقِيَا
(٥) كفي حَزَنًا أنْ يَرْحَلَ الحَيُّ غُدْوَةً	وأُصبِحَ في أَعْلَى إلاهَةَ ثاوِيَا

ويصوغ محقِّقا المفضليات ما وَجَداه من سَرْدٍ حول القصيدة على النحو التالي:

- يروُون أن أُفْنُونًا لقي كاهنًا في الجاهليَّة، فسأله عن موته، فقال له: أما إنَّكَ تموتُ بمكانٍ يُقالُ له «إلاهة»، فمكث ما شاء الله.
- ثم إنه سافر في رَكْب من قومه إلى الشام فأتوها، ثم انصرفوا عنها.
- فَضَلوا الطريق، فقال الرجل: كيف نأخُذُ؟ قال: سيروا فإذا أتيتم مكان كذا وكذا حيِيَ لكم الطريق ورأيتم الإلاهة، والإلاهة قارَّة بالسماوة، فلما أتوها نزل أصحابُه وأبي أن ينزلَ معهم.
- فبينا ناقته ترتعي عرفجًا إذ لدغتها أفعى في مشفرها، فاحتكت بساقه والحيَّة متعلقة بمشفرها، فلدغته في ساقه.
- فقال لأخ معه اسمه «معاويا»: احفر لي قبرًا فإني هالك!
- ثم رفع صوته يقول هذه القصيدة.[7]

تلك صياغة تعتمد على صياغة التبريزي المعتمدة بدورها على صياغة الأنباري دون تلك التي يرويها التبريزي أيضًا عن المرزوقي. ولعل هذا الاختيار خطوة هامة على طريق تناقل السرد المصاحب للقصيدة.

أما نَص التبريزي المعتمد على الأنباري فهو كما يلي:

- «قال المُفَضَّل: بَلغَنا أن رجلًا من بني تَغْلِبَ، يقالُ له أُفْنُون، يُلَقَّبُ بِهِ، واسمه صُرَيم بن مَعْشَر بن ذُهْل بن تَيْم بن عمرو بن مالك بن حَبِيب بن عمرو بن غَنم بن تغلِبَ، لقي كاهنًا في الجاهليَّة، فسأله عن موته، فقال: أما إنك تموت بمكان، يقال له إلاهةُ. فمكث ما شاء الله.
- ثم إنه سافر في ركب من قومه إلى الشام. فأتَوها، ثم انصرفوا.
- فَضَلوا الطريقَ، فاستقبلهم رجلُ، فسألوه عن طريقهم، فقال: خُذا كذا وكذا، فإذا عَنت لكم إلاهةُ — وهي قارةٌ بالسَّماوة — وضح لكم الطريق.
- فلما سمع أفنون ذِكْرَ الموضع تطيرَ. فلما أتوها نزلَ أصحابُه، وأبى أن ينزلَ معهم.

[7] المفضليات، هامش ١: ٢٦٠.

- فبينا ناقته ترتعي عَرْفجًا لدغتها أفعى في مِشْفَرها، فاحتكت بساقِهِ، والحَيَّةُ متعلِّقَةٌ بِمشْفرِها، فلدغَتْهُ في ساقه، فقالَ لأخٍ معه: احفرْ لي قبرًا، فإنِّي مَيِّتٌ.
- ثم رفع صوته يقول.»[8]

إلى هنا ينتهي كلام التبريزي المنقول عن الأنباري ثم يُكْمِل سردًا آخر منقولًا عن المرزوقي نَصُّهُ:

- «وقيل إنَّهُ كان راكبًا حمارًا، فلما أبى النزولَ مع أصحابه، وطال وقوفُهُ، رَبَضَ الحمار، فلدغته حَيَّة.
- وقالوا: نُهِشَ حِمَارُه وسقط.
- فقال لأصحابِهِ: إني مَيِّتٌ. فقالوا: ما عليك بأسٌ. قال: «فَلِمَ رَبَضَ[9]* العَيْرُ إذن؟» فأرسلها مثلًا.
- ثم قال يرثي نفسه ...»[10]

يُسَاق السَّرْد المصاحب للنص في هيئة «الخبر»: «بلغنا أن رجلًا من بني تغلِب يقال له أُفنون — واسمه صُرَيم — لقي كاهنًا — في الجاهلية — فسأله عن ...» إلى نهاية الخبر.

والخبر يُحَدِّدُ صاحبه الذي يجهله أولًا: «رجلًا» ثم يبدأ في تعريفه بالقبيلة ثم باللقب ثم باسمه، وهو يبدأ من المعلوم للعامة (القبيلة) إلى ما قد يكون معلومًا للبعض (اللقب) وينتهي إلى الاسم. وكما حَدَّد النَّسَب يحدد الزمان (في الجاهلية)، ولعل التحديد هنا راجع لطبيعة الخبر الذي يحوي ما ينكره الإسلام، والراوي مسلم يروي الخبر لمسلمين في مجتمعٍ إسلامي؛ إذ يتضمن الخبر اللجوء للكُهَّان ومعرفة الغَيب والتَّطيُّر، وهي كلها مما نهى عنه الإسلام. وهذا التفسير ربما يكون راجحًا أكثر لدى من يعرفون تَقَدم أُفنُون وكونه جاهليًّا. والقصة تقوم على نبوءة الكاهن وتصديق القدر لها. أو أنها

[8] التبريزي، ج٣ ص١١٥٤ وما بعدها.

[9] *رَبَضَتِ الغنمُ وغيرها من الدوابِّ: طوت قوائمها ولصِقت بالأرض وأقامَت. (تاج العروس، مادة «ربض»)

[10] التبريزي، ٣:١١٥٥.

صِدْق النبوءة فيما يخص أمرًا في غاية الأهمية بالنسبة للإنسان أو أمر الأمور كلها (الموت). وهو يربطه بمكان معين وساعة معينة؛ المكان هو أرض «إلاهة» والزمان هو ساعة حلوله بها. وهي تتلاعب بتصديق النبوءة فتشتغل على الإبهام بالإخلاف؛ فأفنون يأتي الأرض التي وُعِدَها ومع ذلك ينجو من الموت الذي تقول به النبوءة وهنا تَنْفَكُّ النبوءة عن أكذوبة فيما يظن أفنون، ولكن تدور الكَرَّة مَرَّة أخرى، فينجو مَرَّة ليسقط في الأخرى، يصبح المدار على تفسير النبوءة وفهمها، فليس مرادًا إذًا مجرد اللحاق بأرض إلاهة للمرة الأولى، فلربما أصابته في اللاحقة أو غيرها، وهنا تتحين النبوءة في مطلق الزمن بينما تظل مرتبطةً بالمكان.

وهذا الإبهام بإخلاف الوعد يجعل القَدَر مصيبًا سهمه ومحققًا نبوءة الكاهن بفعلٍ يُنْزَعُ عنه سائر تقديرات البشر وتخطيطهم، إنه ينجو عندما يأتي أرض إلاهة مع قومه راضيًا مختارًا: «سافر في ركب من قومه إلى الشام، فأتوها، ثم انصرفوا.» ولكن القدر يُتِيهُهم حتى يذْهَب به هو إليها خانعًا مقهورًا، ليكون موته أمام عينيه. وتصبح النجاة من المتاهة تعني الحياة كما تعني الموت أيضًا: «خذو كذا وكذا، فإذا عَنَتْ لكم «إلاهة» وَضَح لكم الطريق.» إن إدراك «إلاهة» هو النجاة من المتاهة، وهو الحياة ببلوغ المأمَن وارتياد طريق الحياة، ولكن بلوغها أيضًا هو احتمال الموت، والعودة للدوران في فلك النبوءة: «فلما سمع أُفْنون ذِكر الموضوع تطيَّر».

وهنا يَدْخل في معاندة مباشرة مع القدر أو النبوءة، ويأبى أن ينزل مع قومه هذه الأرض، بغية التحايل على النبوءة، بَدَلًا من أن يهبط هو إلى الأرض، إلى قَدَره كما يقال، يَصْعدُ القدر إليه، تصعد إليه أفعى متعلقةً بِمِشفَر ناقته، فبلوغ المكان ليس ملامسة أرضه بل الحلول بجوه، وفي سَرْدٍ آخر يأبى النزول إلى الأرض فيربض به حماره فيسقط عَنْوَةً؛ إذ تلدغ الحيةُ الحمارَ فيسقط. وهذا السَّرد الأخير لِيُضْفوا عليه مصداقيةً أكثر يجعلونه مَضْرِبَ مَثَلٍ شائع: «فَلِمَ رَبَضَ العَيْرُ إذن؟» هذا المثل نُسِبَ في مواضع أخرى إلى امرئ القيس.[11*]

[11] *جاء في مجمع الأمثال: «فلِمَ رَبَضَ العَيْر إذَنْ؟» قاله امرؤ القيس لما أَلْبَسه قيصر الثياب المسمومة وخرج عنه، وتلقاه عَيْرٌ فَرَبَضَ، فتفاءل امرؤ القيس، فقيل: لا بأس عليك، قال فلم رَبَضَ العَيْر إذن؟ أي أنا ميت. يُضْرَب للشيء فيه علامة تدلُّ على غير ما يقال لك. راجع: الميداني، مجمع الأمثال، ٢:٤٤١ وما بعدها.

ولا يخفى دخول الحَيَّة تحديدًا لتنقُلَه من الحياة إلى الموت، ولا تخفى أصولها البعيدة لدي البشرية في دلالتها على الشر ورمزيتها الجنائزيَّة.[١٢]

والحكاية تُختم بالإقرار والتسليم بنفاذ سهم القدر بعد ما رأى من شواهد، وعلى الرغم من أن ليس كل لدغة أفعى بمميتة فإنه يُسَلِّم بالنهاية، وصِدْق مقالة الكاهن. وعِوَضًا عن أفعالٍ في اتجاه مضاد لأفعال القَدَر أخذ يعمل معه، ومع النبوءة: «فقال لأخٍ له معه: احفر لي قبرًا، فإنِّي مَيِّتٌ».

ربما كانت موافقة نهاية «أُفْنون» لنبوءة الكاهن — هذا على افتراض صدق وقوعها — ضَرْبًا من المصادفة، ولكن أن يخرج ذلك إلى توثيق الحالين بشعرٍ يقوله عند الموت، فهذا مما يخرج تمامًا عن حيز المقبول، وإن كان الأمر هنا أخف وطأةً؛ إذ الشعر مقطوعة من خمسة أبيات فقط، وفي غير هذا الموقف يمتد الشعر لعشرات الأبيات.

وفي تصور البحث أن الشعر نفسه هنا هو مصدر هذا السرد ومنبع فيوضات ناسِجي الحكايات والروايات والأخبار؛ ففيه بذور الحكاية. ويبدو البيت الخامس والأخير مصدر هذا السرد المصاحب أساسًا؛ إذ هو يقرر له الموت ورحيل الركب عنه مُحَددًا المكان: الـ «إلاهة»، ويأتي هذا التقرير وكأنه صادر عمن ينازع الموت. لقد أخذ السَّرْد المصاحب نبأ «الموت في أعلى «إلاهة»» على حَرْفيته وجعله تقريرًا من الشاعر على سبيل اليقين، ومن ثم سَبَقه بنبوءة الكاهن، والكاهن بؤرة من بؤر النص في البيت الأول «تبِعْنَ الحَوَازيا»، وكانت منازعة القدر والإيهام بالنجاة بناءً على تأملات البيت الثاني. والبيت الأول أيضًا فيه كلام البائس اليائس مما يُرْجَى أو يُحْذَر: «ألا لَسْتُ في شيءٍ»، وهنا التسليم بمطلق الضعف؛ إذ «الشيء» اسمٌ لكل ما يجوز أن يُعْلَم أو يُخْبَر عنه. وهذا التسليم مع الإذعان وتقرير ملاقاة الموت في البيت الأخير مُوطِّآن أساسًا للقول في السرد لأخٍ له: «احفر لي قبرًا فإنِّي مَيِّتٌ». وهذا الأخ المصاحب الذي يَخُصُّه السرد في رواية الأنباري يُجَسِّده الشعر ويمنحه اسمًا «معاويا»، وهو الذي خاطبه الشاعر بقوله: «فَرُوحَنْ معاويا». تقول الشروح: «لَما استسلم لما استشعره من قول الحاذي وحُكْمه، خاطبه بهذا منتظرًا للكائنة.»[١٣] لقد خاطب «معاوية» ملتمسًا منه أن يَرْحل، أما هو فباق انتظارًا لأجله المحتوم.

---

[١٢] راجع: فيليب سيرنج، الرموز في الفن – الأديان – الحياة، ص١١٦–١٥١.

[١٣] التبريزي، ٣:١١٥٦.

ولعلنا نلحظ أن الشعر حسب رواية الخبر يندرج في إطار الخبر، ولكن في السياق الذي يشرح اختيارات المُفَضَّل، الذي يورد الخبر لشرح دواعي القصيدة؛ يضحى الخبر في المقام الأول هو هذا النثر المرافق للقصيدة والتابع له. وعلى الرغم من أن الشعر بدا أنه كان منطلق الخبر وأساس التأليف السردي حوله، ظل الخبر مَدْخلًا مجاورًا للنص مهيمنًا على الانطباعات التأويلية — الأولى على الأقل — للنص. وعلى الرغم من إمكانية قراءة بيت أُفْنون:

فلا خَيْرَ فيما يَكْذِبُ المرءُ نَفْسَه وتَقْوالِهِ للشيءِ: يا لَيْتَ ذا لِيَا

قراءة مباشرة له هو بمفرده ودمجه في سائر النص بعيدًا عن مؤشرات نصيَّة خارجية، فإن المرزوقي يقرؤه قراءة تَنَاصيَّة مع بيت لَبِيد بن ربيعة العامري يقول: «هذه إشارة إلى ما سَارَ مثلًا مع قول الشاعر:

واكْذِبِ النَّفْسَ إذا حَدَّثْتَها إن صِدْقَ النَّفْسِ يُزرِي بالأَمَلْ».[١٤]

فيجعل المرزوقي «أُفْنون» معيدًا لتأويل تجربة إبداعية سابقة، ولا يجعل من الخبر أو الموقف أو الحكاية فقط هي خلفيَّة الشعر، بل يجعله ينظر أيضًا لصياغة شعرية سابقة (بيت لبيد) بما تتضمنه هذه الصياغة من رؤية وتجربة وصياغة موقف، وما يحتمله من سَرْدٍ آخر أضحى مَضْرِبًا لذلك الشعر الذي سار مثلًا كما يقول المرزوقي.

إن بيت لبيد يخترق حقائق الحياة إلى لُب الحقيقة الوجوديَّة حيث الفناء والتناهي، ولكنه يرى هذه الفاجعة مُزْريةً بالحياة والعمل والتفاؤل، مزريةً بالأمل الدافع لكل ذلك، ومن ثم يدعو إلى تكذيب النفس الحديثَ حتى يكون ذلك دافعًا للحياة على نحوٍ من الأنحاء. «يريد: حَدِّث نَفْسَكَ بالآمالِ المَرْجُوَّة، فقل لها: تعيشين فتُصيبين خيرًا. ولو صدقتها فقلت: تهلكين وتموتين، لأزريتَ بأملك».[١٥] ويأتي بيت أفنون لينقض بيت لَبِيد؛ إذ الأماني الطيبة وحيازة ما هو مُبْهج هي مما يُكَذِّبُ المرءُ به نَفْسَه، وهو تسليمٌ ربما لم يكن يرتكن إلى قُوى رحيمة قدر ما كان استسلامًا للقدر والمصائر المُهْلِكة. وهو بهذا ينقض — عند لبيد خاصةً — هذا التَّعامي عن سطوة القَدَرِ المُفْضِية إلى الطمع في

[١٤] السابق، ٣:١١٥٧.

[١٥] السابق، هامش المحقق رقم (٤) ص١١٥٧.

الحياة والإقبال عليها، ذلك أن الحقيقة إذا ما حَقَّت، وصَحت كلمة القَدَر كانت فوق كُلِّ أُمنية. وهي ليست دعوة رضًى وخنوع، بل هي شجاعة لا تحفل بالمخاطر، الأمر فقط أن المخاطر من سطوتها لا تستأهل كل هذه المماراة «فَطَأْ مُعْرِضًا إنَّ الحُتُوفَ كَثيرةٌ»: «أقدم على ما يَعْرِضُ لك، واركبْ ما يُعطيك ظَهرَه».[١٦]

(٤) وحول مفضليَّة الجُمَيح (١٠٩) خَبران:

الأول هو قول أبو عكرمة الضَّبِّي: «كان نَضْلة بن الأَشْتَر بن حَجْوان بن فَقْعَس جارًا لبني عبسٍ، فقتلوه غَدْرًا».[١٧]

والآخر لا يُنْسَب لأحدٍ، يقول التبريزي: «وقال غيره هو أبو خالد بن نَضْلة، وكان سَيِّدًا ذا مال، فاجتمع من كُلِّ فخذٍ منهم رَجُل، فأخذوا قناةً واحدةً، ثم انتظموا أيديهم فيها، فطعنوه بها كُلهم، طعنة رجلٍ واحدٍ، لئلا يُخَصُّ فَخِذٌ بطلب دمه».[١٨]

ومدار الخبرين على البيتين الأول والثاني من النص. يقول الجُمَيح:

(١) يا جَارَ نَضْلةَ، قد أنَى لكَ أنْ تَسعَى بجارِك، في بَني هِدْمِ
(٢) مُتَنَظِّمِينَ، جِوارَ نَضْلَةَ، يا شاهَ الوُجُوهِ، لِذلكَ النَّظْمِ

الخبر الأول يُقَدِّم الخبر على هذا النحو من الإِجْمال: أن «نَضْلة — كان جارًا لبني عَبْسٍ — فقتلوه — غَدْرًا»، ولكنه يزيد التعريف بِكُلٍّ من «نَضْلة، وبني هِدْم»، فيخصِّص ويُعَمِّم؛ نضلة هو فنضلة بن الأشتر بن جَحوان بن فَقْعس. وبني هِدْم هم من بني عَبْس قبيلتهم الشهيرة، فَعَمَّم النَّسَب المُسْتفاد من الأبيات وذكر القبيلة بدلًا من البطن.

أَما الآخر فيأخذ في تَفْصيل هيأة الغدر به وأنهم اجتمعوا عليه وطعنوه طعنة رجلٍ واحدٍ. وينحرف الخبر تجاه الثأر وإمكانية المطالبة بدمه. وهو يُقَدِّم وصفًا لـ «نَضْلة»، يقدمه على أنه من ملامح الرجل الأساسيَّة هذا الوصف، هو أن نضلة كان «سيدًا ذا مالٍ». ويربط الخبر هذا الحدث بالحدث الرئيس بالفاء، وقد تكون الفاء لمطلق عطف الجملتين، ويصبح هذا الوصف مجرد معلومات عن الرجل، ومن الممكن أيضًا، ولعله

[١٦] السابق، ٣:١١٥٨.
[١٧] السابق، ٣:١٥٠٦.
[١٨] السابق، ٣:١٥٠٦.

الأرجح، أن تكون الفاء هنا فيها معنى السببية.[١٩] وهنا يصبح الغَدْر بـ «نضلة» لم يكن فقط مسألة قتل، بل كان «حادث سَطو». ولكن الشعر لا يتوقف عند هذه التفصيلة، إن ما يهمه هو انهيار المبدأ ذاته (رعاية الحقوق)، وما استدلَّ به من الغَدْر، والسعي بالجار، سواء أكان غَدْرًا بالنفس أم بالمال. إن السرد الشعري عينه على الكليات في حين يتغيَّا السرد في النثر الجزئيات والتفاصيل.

وهذا الخبر على هذا النحو يبدو غير مُسْتفادٍ من الشعر خاصةً، إذا اعتبرنا التَّنَظُّمَ في البيت الثاني تَنَظُّمًا في الجوار والسكن، على نحو ما يُفْصح عنه ظاهر التركيب. حتى هذا البيت التاسع الذي يذكر فيه الرِّمَاح:

(٩) يَبْغُونَ نَضْلَةَ، بالرِّمَاح، على جُرْدٍ، تَكَدَّسُ، مِشْيَةَ العُصْمِ

يُرْوَى «يَبْغُون» وكذا «يَنْعون»، حتى هذا البيت لا يُقدم أساسًا لبناء خبر الانتظام في قناة أو رُمْح عند قتله، فالضمير في الفعل إنما يعود على قوم نضلة الثائرين طَلَبًا للدم. «فينعون نضلة بالرماح»، أي يطعنون أعداءهم طلبًا لثأره ويقولون مثلًا وانضلتاه. أما قوله: «يبغون نضلة بالرماح» فمعناه أنهم يبغون ثأره ومجازاتهم بما فعلوا به.

وفيما سبق على الرغم من أن الخبر يُقَدِّم إعلامًا جديدًا غير مُسْتفادٍ من الشعر، إلا أنه لم يُضِف جديدًا للدلالة الشعرية، كما لم يَسُد ثغرةً في المبنى السردي الذي يقدمه الشعر. فالشعر مع هذه الإضافة الإعلاميَّة السردية التي يقدمها الخبر مُسْتَغْنٍ عنها أيضًا، ذلك أنها هنا، وفي هذا النص خارج منطق السرد الشعري للنص.

(٥) وفي نموذج أخير سوف نقف بالتحليل أمام خبر طويل نسبيًّا يورده التبريزي بعد مف (٤٥) مسبوقًا بقول المُفَضَّل صاحب الرواية: «وكان من حديث المُرقِّش، وسبب قوله هذا الشعر ...» ونقف أمام عِدَّة قصائد في المفضليات، لا قصيدة واحدة كما اعتدنا. ذلك لأن الشارح نفسه وَصَل بينها بشكل من الأشكال، ولأن الشعر نفسه يقتضي ذلك. هذه القصائد هي مف (٤٥)، (٤٦)، (١٢٩).

وسنثبت القصائد ثم الخبر رغم طول المجموع، وهذا لمتابعة التحليل.

---

[١٩] انظر: مُغني اللبيب عن كُتُب الأعاريب، ١:١٨٥.

وأيضًا: علي توفيق الحمد، يوسف جميل الزعبي، المعجم الوافي في أدوات النحو العربي، ص٢١٧.

تقول مف (٤٥):

(١) يَا صَاحِبَيَّ تَلَوَّما لا تَعْجَلا	إنَّ الرَّحِيلَ رَهِينُ أَنْ لَا تَعْذُلا
(٢) فَلعَلَّ بُطْأَكُما يُفَرِّطُ سَيِّئًا	أَوْ يَسْبِقُ الإسْرَاعُ سَيْبًا مُقْبِلا
(٣) يَا رَاكِبًا إمَّا عَرَضْتَ فَبَلِّغَنْ	أَنَسَ بْنَ سَعْدٍ، إنْ لَقِيتَ، وحَرْمَلا
(٤) لِلهِ درُّكُمَا ودَرُّ أَبِيكُمَا	إنْ أَفْلَتَ الغُفَلِيُّ حتَّى يُقْتَلا
(٥) منْ مُبْلِغُ الأَقْوام أَنَّ مُرَقِّشًا	أَمْسَى على الأَصْحَابِ عِبْئًا مُثْقَلا
(٦) ذَهَبَ السِّبَاعُ بِأَنْفِهِ فَتَرَكْنَهُ	أَعْثَى عَلَيْهِ بِالجِبَالِ وَجَيْئَلا
(٧) وكَأَنَّما تَرِدُ السِّبَاعُ بِشِلْوِه	إذْ غَابَ جَمْعُ بَنِي ضُبَيْعَةَ، مَنْهَلا

وتقول مف (٤٦):

(١) سَرَى لَيْلًا خَيَالٌ مِن سُلَيْمَى	فَأَرَّقَنِي وأصْحَابِي هُجُودُ
(٢) فَبِتُّ أُدِيرُ أَمْرِي كُلَّ حَالٍ	وأرْقُبُ أَهْلَهَا وهُمُ بَعِيدُ
(٣) عَلَى أَنْ قَدْ سَمَا طَرْفِي لِنَارٍ	يُشَبُّ لهَا بِذِي الأَرْطَى وَقُودُ
(٤) حَوَالَيْهَا مَهًا جُمُّ التَّرَاقِي	وأَرْآمٌ وغِزْلَانٌ رُقُودُ
(٥) نَوَاعِمُ لا تُعَالِجُ بُؤْسَ عَيْشٍ	أَوَانِسُ لا تُرَاحُ وَلا تَرُودُ
(٦) يَرُحْنَ مَعًا بِطَاءَ المَشْيِ بُدًّا	عليهن المَجَاسِدُ والبُرُودُ
(٧) سَكَنَّ بِبَلْدَةٍ وسَكَنْتُ أُخْرَى	وقُطِّعَتِ المَوَاثِقُ والعُهُودُ
(٨) فَمَا بَالي أَفِي ويُخَانُ عَهْدِي	وما بالِي أصَادُ وَلَا أَصِيدُ
(٩) ورُبَّ أَسِيلَةِ الخَدَّيْنِ بِكْرٍ	مُنَعَّمَةٍ لها فَرْعٌ وجِيدُ
(١٠) وذُو أُشُرٍ شَتِيتُ النَّبْتِ عَذْبٌ	نَقِيُّ اللَّوْنِ بَرَّاقٌ بَرُودُ
(١١) لَهوْتُ بها زَمانًا مِن شَبَابي	وزَارَتْها النَّجَائِبُ والقَصِيدُ
(١٢) أُناسٌ كُلَّما أَخْلَقْتُ وَصْلًا	عَنَانِي منهُمُ وَصْلٌ جَدِيدُ

وتقول مف (١٢٩):

(١) قُلْ لأَسماءَ أَنْجزِي الميعادَا	وانْظُرِي أنْ تُزَوِّدِي منكِ زَادَا
(٢) أينَما كنتِ أو حَلَلتِ بأَرَضٍ	أَو بلادٍ أَحْيَيْتِ تِلْكَ البِلادَا

(٣) إن تَكُونِي تَرَكْتِ رَبْعَكِ بالشَّأ	مِ وجـاوَزْتِ حِـمْـيَـرًا ومُـرَادَا
(٤) فارْتَجِي أنْ أكُونَ مِنكِ قَريبًا	فـاسْـأَلِـي الـصَّـادِرِيـن والـوُرَّادَا
(٥) وإذا ما رَأَيْتِ رَكْبًا مُخِبِّيـ	ـنَ يَـقُـودونَ مُـقْـرَبـاتٍ جِـيَـادَا
(٦) فَهُمُ صُحْبتِي على أَرْحُلِ المَيْـ	ـسِ يُـزَجُّـونَ أَيْـنُـقًـا أَفْـرَادَا
(٧) وإذَا ما سَمِعْتِ من نَحوِ أرضٍ	بِمُـحِـبٍّ قد مـاتَ أو قِـيـلَ كـادَا
(٨) فاعْلَمِي غيرَ عِلْمِ شَكٍّ بأَنِّي	ذَاكِ، وابْكِي لِمُصْفَدٍ أنْ يُفادَى

أما الخبر المرافق، فينقُله التبريزي:

«قال المَفَضَّل: وكان من حديثِ المرقشِ، وسببِ قوله هذا الشعرَ، أنه خَطب إلى عَمه عوفِ بن مالكٍ ابنتَه، وكان قد رُبيَ معها صغيرًا، فقال له عمه: لن أُزوِّجك حتى ترأسَ — أي: تكون رئيسًا — وتأتي الملوكَ.

وكان عوف يقال له: البُرَكُ. تَسَمَّى بذلك يوم قِضَةَ، وكانت خِطْبةُ مُرقِّشٍ أسماءَ بنت عوف قبل انتقال ربيعةَ من اليمن، فخرج مرقشُ، فأتى ملكًا من ملوك اليمن ممتدحًا له، فأنزله وأكرمه وحباه. ثم إن عوفًا، عمَّ مرقشٍ، أصابته سَنَةٌ فأجدب، فخطب إليه رجل من مراد، فزوَّجه ابنته. ثم إن مُرقِّشًا أقبل، فأشفق عليه إخوته وبنو عمه من أن يُعلِموه بتزويج ابنة عمه، فلما سأل عنها قالوا: ماتت. وذهبوا به إلى قبر، قد أخذوا قبل ذلك كبشًا، فأكلوا لحمه، وجعلوا عظامه في ثوب وقبروه. فكان مرقشُ يعتاد ذلك القبر، فبينا هو نائم عنده ذات يوم إذ اختصم صَبيانِ، من بني أخيه، في كعبٍ معهما، فقال أحدهما لصاحبه: هذا كعبُ الكبش الذي ذُبح ودُفن، وقيل لمرقش إنه قبر أسماء، دفعه إليَّ أبي، فقعد مُرقِّش مذعورًا، وتأتى للصبيان حتى أعلموه الخبر.

وكان قد ضَنِي ضنًى شديدًا، فجاء فَشَدَّ على بعير له، وحمل معه مولاةً له، وزوجًا لها من غُفَيلةَ، كان عسيفًا — وهو الأجير — يرعَى لمرقّش، ونهض في طلب المُرادِيِّ. فمرض مرضًا شديدًا، حتى انتهى إلى كهفٍ يقال له: كهف خبارٍ، أو كهف جُبارٍ، بأسفل نجران — وهي أرض مراد — فألقَيَاه في الكهف. وقد كان سعدُ بنُ مالك وَضَع مرقشًا وأخاه حَرْملةَ — أحبَّ بَنِيه إليه — عند رجل من أهل الحيرة، فعلَّمَهما الكتابة. فسمع مرقِّشٌ الغُفَليَّ يقول لامرأته: هذا في الموت، ولا يمكنني المُقامُ عليه. فجزِعَت من ذلك وصاحت. فلم يزل بها حتى نهضت معه، وتعمَّد مرقشٌ غفلتهما، فكتب هذه الأبيات على

رحل الغُفَليِّ. وجاءته السباع فأكلت أنفه، وبعض لحمه. فلما قَدِمَ الغُفَلي وامرأته سألوه عنه فقال: قد مات.

ثم إنَّ حرملةَ نظر ذات يوم إلى رحل الغُفَلي، ففهم الأبيات، فشدَّد عليه وعلى امرأته، فأقرَّا أنهما تركاه على حال ضَيعَةٍ، لِما نالهما من الجُوع والجَهْدِ. فوثب حرملة على الغُفَلي فقتله.

وقد كان راعٍ يعتاد ذلك الكهف، فسأله مرقِّشُ: ممن هو؟ فقال: رجلٌ من مُراد، أرعَى على زوج أسماء. فقال: هل تراها؟ فقال: هيهات، لا أراها أنا ولا غيري. فقال: أما لك سَبَبٌ تَتصل به؟ قال: بلى! تأتيني خادِمُها كل ليلة، إذا رُحتُ، بقعبٍ، فأحلب لها فيه عَنزًا. فدفع إليه خاتَمَه وقال: إذا حلبتَ فارمِ بالخاتم في القَعبِ. فإنك مصيبٌ ما أصاب راعٍ من خيرٍ. ففعل ذلك الراعي.

فلما أخذتِ القعبَ لتشربَ ضربَ الخاتم ثناياها، فدعت بنار، لتنظر إليه، فعرفته. فدعت الخادم فسألتها فقالت: لا عِلمَ لي به. فأرسلت إلى زوجها، وهو في شَرْبٍ بنَجْرانَ، فجاء مذعورًا فقالت: ادعُ راعيَكَ، فاسأله عن هذا الخاتم وعن قصته. فسأله فقال: دَفعَه إلي فتًى في كهف جُبارٍ، أو خُبارٍ، وهو دَنِفٌ في آخر رَمَقٍ. فقالت: هذا مُرقِّش، العَجَلَ العَجَلَ. فركبَ فرسه، وحملها على بعيرٍ. فانتهيا إليه بعد يوم وليلة. فاحتملته إلى منزلها.

ثم إنَّ حرملةَ لما قتَل الغُفَلي ركب في طلب مُرقِّشٍ، حتى أتى موضع أسماء. فَخُبِّرَ أنه مات عندها. فانصرف ولم يرَها.»[٢٠]

وهذا الخبر الذي نجده في شرح التبريزي نجده في مواضع عِدَّة منها: الأغاني، ومصارع العشاق، والشعر والشعراء، ورسالة الغُفران، وسمط الآلي.[٢١]* والأغاني من الكتب التي أفاضت في تناول الحكاية، والخبر فيها لا يكاد يختلف عنه في شرح اختيارات المُفَضل، وبخاصة أن صاحب الأغاني يعتمد أيضًا رواية المُفَضل، التي يقول التبريزي أنه

---

[٢٠] التبريزي، ٢: ٩٩١–٩٩٤.

[٢١] *انظر: الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني، ٥: ٢٢١٠–٢٢١٤.
– السراج: مصارع العشاق، ١: ٢٢٧–٢٣١.
– ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ١: ٢١٠ وما بعدها.
– الأَوْنَبي، سمط الآلي، ١:٢٨.

يعتمدها وينقل نَصَّها. وربما جاء الاختلاف في تفاصيل صغيرة جدًّا بالنسبة للحكاية ككل، كأن يُحَدِّد المُفَضل الملك الذي امتدحه المرقِّش بأنه «ملك من ملوك اليمن»، في حين يطلقه صاحب الأغاني «ملك من الملوك»،[٢٢] أو يحدد البطن التي يعود إليها زوج أسماء: «رجل من مُراد أحد بني غُطيف».[٢٣] غير أن أسلوب الأغاني يبدو أكثر تَمَرُّسًا بالحكاية وأكثر وَعْيًا بكيفيَّة تقديم حَدَثٍ يُشارِف حدود الإقناع.

ولننظر لصياغة صاحب الأغاني لهذا الجزء الذي يَتَعَرَّف فيه المرقِّش على راعي زوج أسماء. وسواء أكانت هذه صياغة صاحب الأغاني أم كانت اعتمادًا منه لرواية ما، فهو في النهاية لم يَخْتر صياغة المُفَضل التي نقلها التبريزي أو ربما عَدَّل في صياغتها. يقول صاحب الأغاني: «ولم يَزَل فيه [الكهف] حتى إذا هو بِغَنَم تنزو على الغار الذي هو فيه، وأقبل راعيها إليها، فلما بَصُرَ به قال له: من أنت وما شأنُكَ؟ فقال له مُرَقِّش: أنا رجلٌ من مُراد، وقال للراعي: من أنت؟ قال راعي فلان، وإذا هو راعي زوج أسماءَ. فقال له مُرَقش: أتستطيع أن تُكَلِّم أسماء امرأة صاحبك؟ فقال: لا، ولا أدنو منها، ولكن تأتيني جاريتها كُلَّ ليلة فأحلب لها عَنْزًا فتأتيها بِلَبَنِها».[٢٤] الخبر كما ينقل التبريزي يجعل الراعي نفسه يعتاد المكان الذي أقام فيه المرقش، ولكن صاحب الأغاني يبني الأمر على المصادفة، نعم يبدو الأمر إجمالًا في كليهما مُدَبَّرًا على نحوٍ ما، ولكن صاحب الأغاني يُقلِّل من حِدَّة ذلك بمثل هذه المصادفة، وفضلًا عن ذلك يجعل المُفَضل — كما ينقل التبريزي — كما لو كان ملفِّقًا، أو أن المرقش كان قد حكى للراعي حكايته مع أسماء، فالراعي يُعَرِّف نفسه بأنه «رجل من مراد، أرعى على زوج أسماء» فمتى يُعْرَفُ الرجالُ بزوجاتهم، ومتى كان اسم أسماء عندما يُطْلَق يراد به محبوبة المرقش. ثم إنه يعود فيبالغ بشدَّة في تحجبها عن النظار: «هيهات، لا أراها، أنا ولا غيري.» ولكن خلافًا لذلك يُدَبِّرُ صاحب الأغاني للأمر بأن ينتسب المرقش إلى مراد فيأمَن الراعي اعتقادًا بأنه من أهل البلاد، ويَفْهم المرقش بنفسه من سماع اسم صاحب الراعي أنه زوج أسماء، وهنا يُحَدِّثه في أمر زوج سيِّده.

---

[٢٢] أبو الفرج الأصفهاني، ٥:٢٢٠٩.

[٢٣] السابق، ٥:٢٢٠٩.

[٢٤] أبو الفرج الأصفهاني، ٥:٢٢٠٩.

ولا نَعْدَم صياغة ثالثة للخبر عن ابن قتيبة، تبدو هي نفسها ما ينقله التبريزي وصاحب الأغاني، ولكنها تبدو شديدة التكثيف؛ إذ لا تتجاوز بضعة أسطر. ومع هذا توجِزُ الحادثةَ تمامًا، يقول ابن قتيبة:

«وهو أحد عُشاق العرب المشهورين بذلك، وصاحبته أسماءُ بنت عوف بن مالك بن ضُبَيْعَة بن قيس بن ثعلبة. وكان أبوها زَوَّجها رجلًا من مُراد، والمرقش غائب، فلما رجع أُخْبِرَ بذلك، فخرج يريدها، ومعه عسيف له من غُفَيْلة، فلما صار في بعض الطريقِ مرِض، حتى ما يُحمَل إلا مَعْروضًا، فتركه الغُفَيْليُّ هناك في غارٍ وانصرف إلى أهْله، فَخَبرهم أنه مات، فأخذوه وضربوه، حتى أقر، فقتلوه، ويقال إن أسماء وقفتْ على أمره فبعثتْ إليه فَحُمِل إليها، وقد أكلت السِّباعُ أنفه، فقال الأبيات (٣–٧) من مف (٤٥)، ويقال: بل كتب هذه الأبيات على خَشب الرَّحْل، وكان يكتب بالحِمْيَرِيَّة، فقرأها قومه، فلذلك ضَربوا الغُفَيلي حتى أَقَرَّ.»[٢٥]

إننا أمام قصَّة تتقلب بين الرواة وكُتب الأخبار، تحافظ في حركتها على تفاصيلها الرئيسة ويتغير سَرْدها، استفاضةً وإيجازًا، ربما تبعًا لوظيفة السرد وسياق الحكاية، فالأغاني يُفْسِحُ المجال للحكي والتفصيل والإمتاع بالحكاية، في حين ينشغل ابن قتيبة بِلُب الأحداث وأبعاد الخبر الرئيسية والمؤثرة، فهو — على سبيل المثال — يوجز أمر الراعي والكهف والعنز وحلب اللبن والخادمة وتَعرُّف أسماء. يوجز كُلَّ ذلك بقوله: «ويقال إن أسماء وقفت على أمْره».

وكذا تتفاوت عنده صحَّة بعض أجزاء الخبر، فَيسْبِقُها بقوله: «ويقال إن»، إنه يروي بثقةٍ من الخبر تلك الأحداث التي يرويها الشعر (أمر الغُفَلي) وما أدى إليها (تزويج أسماء والمرقش غائب). وكأن الشعر ذاته دليلٌ تاريخيٌّ على صِدْق ما يُفْهم منه من أحداث صِدْقًا واقعِيًّا، فدليل الشعر فوق كل دليل.

يبدأ الخبر، محل النظر، خبر المفضل الضبي، بمشكل مبدئي، حيث يتقدم حَدثٌ من أحداثه النصَّ، ويتم تعريف الشخصيات بمتابعة تقديم الحدث، ولا تلبَث أحداث هذا المشكل أن تترابط لتصبح عارضًا أوَّليًّا يهيئ الظروف لوقوع المشكل الرئيسي للسرد. وسريعًا تتحدد الشخوص: المرقش، عمه عوف بن مالك، ابنته أسماء بنت عوف.

[٢٥] ابن قتيبة، ١: ٢١٠ وما بعدها.

وتبدأ الأحداث بَعْرضٍ من قِبَل المرقش — تزويجه أسماء — وقبول مشروطٍ من أبيها. ويبدو الشرط — أن يترأس/يأتي الملوك — بمثابة «اختبار»[٢٦*] يُمْتَحن به البطل، ليكون اجتيازه دليلًا على جدارة الشاعر بـ «الحصول» على حبيبته أسماء، هذا «الحصول» الذي يمثل موضوع الصراع. والصراع هنا هو ما تحاول الشخصيَّة تجاوزه من عراقيل بلوغًا للهدف.

ويبدو اختراع شكل الاختبار هنا مبنيًّا على اختيار الصفة المائزة له بكونه شاعرًا، وهو اختيار نابعٌ من تلك القيم الاجتماعيَّة المرتبطة بوظيفة الشعر والشاعر في المجتمع، فأن ينبغ شاعر كفيل بأن يحظى حينئذٍ بما لم يحظَ به غيره من الرِّفعة والمكانة الأدبية، ليصبح رئيسًا في القوم، أو على الأقل مسموع الكلمة. وكذلك لا يتحقق النبوغ — كما في الخبر — إلا بما به يحتل موضع السيادة في القوم، إلا بتردده على وجوه الناس، وهم هنا الملوك، معنى ذلك أن يصبح الشاعرُ شاعرًا «رسميًّا»، فالمكانة الأدبيَّة هنا لا تتحقق بمجرد الإبداع؛ بل بذيوع اسمه وشهرته، وتحقيق القصيدة لشروط الشكل الرسمي.

ولا يَخْفى أيضًا هذا البُعْد المادي الاقتصادي في مواصلة الملوك ومَدْحهم. إنه على الإجمال «تغريب» يُبْتَغى منه اختبار الذات سعيًا لتحقيق وضعٍ متميزٍ أدبيٍّ ومادي، وهو في الوقت ذاته «مغادرة» تَسْمح بوقوع الأحداث، أو تسنح للشَّرِّ أن يتحقق:

- يحبك السرد علاقاته، فيعمل على إفساد إنجاز الفعل بالوعد رغم إنجاز الشروط. إن المرقش «يجتاز الاختبار»: «أتي ملكًا من ملوك اليمن، ممتدحًا له، فأنزله وأكرمه وحباه». ومع هذا يُجازى بـ «إخلاف الوعد»، ويقع المحذور، وتتزوج أسماء.
- وزواج أسماء الذي هو «العائق الأكبر» الذي يقوم في وجه المرقش (البطل)، وهو حائل اجتماعي وأخلاقي ونفسي، ربما ظُنَّ معه نهاية الصراع أو توقف رحلته. ولكن المسألة هنا مسألة حُبٍّ يتجاوز «الزواج»، تلك العلاقة الاجتماعية الحادثة التي تعترض صراع البطل نحو غايته (امتلاك أسماء أو القُرْب منها).

[٢٦] *قد نستعين هنا بمسميات بعض وظائف نموذج فلاديمير بروب، ولا يسعى الكتاب إلى تطبيق منطق النموذج على الخبر النثري، ولا يبتغي أن يثبت علاقةً ما بين السرديات العربية ومادته التي يشتغل عليها: «حكاية الحوريات Skazi أو الحكايات الخرافية»، هذا الشكل السردي الذي يصوغ «بروب» أجروميته، وإنما يستهدي البحث ببعض الوظائف (وحدات نموذجه الوظيفية) في استكشاف الأبعاد السردية للخبر؛ إذ يقدم النموذج إجراءً يراه الباحث صالحًا هنا لقراءة حبكة الخبر وتنظيمه السردي. وحول هذا النموذج يراجع: فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافيَّة.

- وأثناء غياب المرقِّش تدخل إلى الحكاية شخصيَّة جديدة تؤدي دور «الشرير» في الحكاية، وشَرُّها هنا لا يكون بقصد إيذاء المرقش ذاته، وإنما هو قَدَر المرقش أن نازعه في أسماء، بل فاز بها. وشَره آتٍ من زعزعته سلام تآلُفٍ سعيد، والتسبب في شكل من المصيبة بالنسبة للمرقِّش.

وتتهيأ الظروف للشرير لأن يؤدي دوره بهدوء ونجاح؛ فقد أصابت عوفًا «سَنَةٌ فأَجْدَب»، وأصبح زواج أسماء من هذا الرجل تخفيفًا من أعباء عوف، وربما إنقاذًا لوضعه المالي. وبهذا تُسَوِّغُ الأحداثُ لفعل عوف بتزويجه أسماء من المُرادي وإخلافه وعد المرقش. إن الإجداب يَحْدُث لِتَسْهُل وظيفة الشَّرِّ.

ولعل الشرير/المرادي «استطلع» خبر عوف قَبْل مجيئه فعلم بأمر الإجداب فزاد أمله في موافقة عوف والزواج من أسماء. فالظروف التي تُسَهِّل للشر وظيفته ليست ناتجة عن تدبير الشرير، أو شكلًا من أشكال الخداع، وإنما هي بالنسبة للبطل «سوء حظ أوَّلي»؛ إذ لم يكن اتفاق عوف والمرقش المبدئي «اتفاقَ خداع». ومما يتيح نجاحَ دور الشرير هنا أو أداءه لوظيفته غيابُ الطرف الآخر من الصراع — المرقش — إذ تتم كل هذه الأحداث في غيبته.

- ويمثل زواج الراديِّ من أسماء ورحيله بها وظيفة «الإيذاء» في الحكاية، وهي هنا من الأهمية بحيث تُفَجِّر نشاط الحكاية، وعنها ينشأ مأزقها الرئيس وحركتها الفعليَّة.
- يرحل المرادي بزوجته أسماء، فيرحل المرقش في أثرها، كما لو كان المرادي قد «اختطفها».[٢٧*] إن المرقش يجعل علاقة الزواج في مواجهة علاقة الحب، ويصادر بمتطلبات العلاقة الأخيرة على أولويات الأُولى.

[٢٧*] يشير أبو العلاء في رسالة الغفران للحكاية، ولاختزال الإشارة لا يكاد يتحدَّد أي الأجناس يعتمد في حكايته، أهو الشعر أم الأخبار. يقول أبو العلاء: «ويَسْأَلُ عن المُرَقِش الأكبر. فإذا هو به في أطباقِ العذابِ، فيقول: خَفَّفَ اللهُ عنك أيُّها الشابُّ المُغْتَصَبُ، فلم أَزَلْ في الدار العاجلةِ حزينًا لما أصابَكَ به الرجُلُ الغُفَليُّ، أحدُ بني غُفَيْلَةَ بنِ قاسِطٍ، فعليه بهلة اللهِ!» (أبو العلاء المعري: رسالة الغُفْران، تحقيق: د. عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، مصر، ط٩، ص٣٥٥).

وما هو واضحٌ تمامًا في الخبر أمر الغُفَلي، وكذا وصفه له بالمُغْتَصَب. والاغتصاب هنا يُفَسَّرُ باغتصاب أسماء منه وتزويجها المرادي بعد أن وعده أبوها وسافر على هذا الوعد. ولعل هذا يُسَوِّغُ الخروجَ وراءها، أيضًا يُسَوِّغ لنا معاملتنا لخروجه كما لو أنه خروجٌ في أثر مختطَف.

- ويقوم إخوته وبنو عَمه باختراع «حيلة» تعيق البطل عن مواصلة مسعاه وراءها، تقوم الحكاية بـ «تعمية» البطل عن طريقه والإيهام بَجِدٍّ نهائي للصراع «قالوا: ماتت».

ويبدو أن وحدة «الرحيل» وراء أسماء، أو التزامَها، وحدة ركينة لازمة؛ إذ صنعوا لها قبرًا، ودفنوا فيه كبشًا أكلوا لحمه وجعلوا عظامه في ثوبٍ وقبروه، وهنا يعتاد المرقش القبر، و«يحجُّ» إليه كلما هاجه الشوقُ إليها، وتصبح رحلته طقسًا من طقوس القُرْب والالتزام، وهذا الاعتياد شكل من الرحيل والتتبُّع.

- ربما تصْطَنِعُ هنا مسألةُ «الاستعاضة» عن رحيل أسماء بكبشٍ يُدْفَن طقسًا من طقوس «الفداء». والكبش في مكان أسماء، ربما لا يكون حينئذٍ فداءً لها قدر ما هو فداء للمرقش نفسه، لئلا تهلك نفسه على رحيلها أو على موتها المفترض. فالكبش هنا راجح بين «الفداء» و«الخديعة». ويدخل الكبش ذاته بشكلٍ من الأشكال في كشف الخديعة؛ إذ يتنازع صبيان من بني أخي المرقِّش في كعبٍ من أكعُبِه — والكعب: كُل مَفْصِلٍ من العظام — فيكون سببًا في كشف الخديعة، وكذا يتجدد الأمل في الوصال. وهنا يمثل هذا الكعب «إعلانًا للفقدان» ويفتح الطريق من جديد للحكاية لأن تتمدد وتتعدد فُصُولُها.
- وتتسبَّبُ مسألة «الإيذاء» — مُمَثَّلةً في زواج أسماء من المُرادِي ورحيلها — في وظيفة «البحث»، تلك التي يخرج فيها المرقش مُسْتَهْدِفًا أسماءَ في ديار بني مُراد ويتحول المرقش بهذه الوظيفة من مقعد «البطل الضحيَّة» إلى «البطل الباحث»، مع ملاحظة أن أسماء تظل ضحيةً على الدوام في معظم الأحداث، ولا تأخذ دور «البطل الباحث» إلا في النهاية، بعد أن يكون المرقش قد أشرف تمامًا على الموت وهي إيجابيَّة في الفعل تغيب عنها على طول الأحداث، وربما يكون تَصَرفها شجاعًا وجريئًا إلى حد عدم الإقناع، أو على الأقل التناقض في سلبيتها على طول الخبر، فهي دومًا شيءٌ يُتَصَرَّفُ فيه من قِبَل الأب؛ سواءً في شرط الزواج من المرقش، أو في خطبتها للمُرادي وتزويجها إياه. ولا يُسْنَدُ إليها أي شيء على الإطلاق.
- وتجمع وحدة «المغادرة» كُلًّا من المرقش وأسماء؛ إذ «يغادر» كُلٌّ منهما بلادهما إلى مكانٍ آخرَ بعيدٍ، ويختلف موقعهما من هذه الوظيفة؛ فـ «مغادرة» أسماء/البطل-الضحيَّة هي إقصاء خارج الوطن أو البلاد، وهي رحلة تبتغي الاستقرار في حياة جديدة منقطعة عن الحياة الأولى، أما «مغادرة»

المرقش/البطل-الباحث، فهي تَتَبُّعٌ لأثر الضحيَّة بُغية استعادتها ماديًّا ومعنويًّا. هي رحلة بحثٍ في مقابل رحلة الاستقرار.

- والنص يلتفت كذلك إلى التحول المكاني بين مكانين؛ مكان «البطل-الباحث» ومكان «الشرير» الذي أصبح مكان «البطل-الضحيَّة».
- ورحلة المرقش/البطل الباحث على هذا النحو رحلة تنتظر العوائق والمغامرات التي يُفْترَض أن تعيق استمرارها أو نجاحها، وهنا تُقَدِّم الأحداثُ للبطل-الباحث «عائقًا» كما تمنحه «مُعينًا» أو «مساعدًا» على تجاوز «الاختبار» أو رحلة «البحث» بعامة. وينحصر العائق هنا في المرض الشديد الذي يلحق المرقش، ويكاد يمنعه من مواصلة الرحلة؛ إذ مَرِضَ «حتى ما يُحْمَل إلا مَعْروضًا» بتعبير رواية الأغاني.
- أما المساعد فيتمثل أولًا في الغُفَلي وزوجه التي كانت مولاةً للمرقش، ومن هنا كان يُنتَظَر منها الإعانة والمساعدة، ولكنها هنا «مساعد» سلبي أو متخاذل؛ إذ يتخلى الغُفَلي عن دوره ويُرْغِم زوجه على ذلك التخلي أيضًا، الأمر الذي قد يؤدي بمهمة البطل-الباحث إلى «الفشل». وهو ما أدى بالفعل إلى «توقف البحث».
- وهنا تسير القصَّة في اتجاهين: الأول اتجاه «الانتقام من المساعد المتخاذل»، والآخر هو ظهور «مساعد ثانٍ»: الراعي، الذي يقود بفاعليَّة إلى «الهدف»، ربما بكفاءة لم تكن لتتيسَّر للمساعد الأول، أو تحديدًا دون وجود هذا المساعد. «فقال: هل تراها؟ فقال: هيهاتَ، لا أنا ولا غيري». هكذا قال الراعي للمرقش.

  ويقود هذا «المساعد الثاني» إلى «مساعدٍ ثالث» يكون حلقةً بين المرقش والراعي وبين الهدف/أسماء. وتتمثل مهمة المساعد حينئذٍ في «التسلل إلى مملكة الخصم» حتى لو كان هذا التسلل بتسريب الأخبار، يحمل هذا المساعد الأخير، وهو هنا الخادمة، يحمل «شارة» البطل-الباحث؛ «خاتمه» إلى أسماء من خلال «حيلةٍ»: إلقاء الخاتم في قَعْب اللبن.
- وعندما تعرف أسماء/البطل-الضحية بخبر المرقش تخرج هي إليه بمساعدة زوجها، وهنا يأخذ الزوج الذي، أخذ من قَبل وظيفة «الشرير» في محور أفعال المرقش، يأخذ هنا في محور أفعال أسماء وظيفة «المساعد»؛ فهو الذي يأتيها بالراعي ويستجوبه، وهو الذي يحملها إلى الغار حيث المرقش. ولعله ساغَ للشرير هنا أن يلعب دور المساعد على الرغم من أن خط الأحداث لم ينقلب أو ينعكس أن المرقش أضحى «دَنِفًا في آخر رَمَقٍ» كما يقول الخبر. ولا يصبح

خروج أسماء حينئذٍ لملاقاته خروجًا للبحث عنه قدر ما هو خروج «نجدة وإنقاذ»، خروج «توديع».

- ويصل «البطل-الباحث» بالفعل إلى أسماء (غايته وهدفه) ولكن بعد أن يكون على شفا الموت. إنه يصلها ليموت عندها. وهنا لا يُمْنَح البطل-الباحث في الحكاية «رحلة عودة»؛ إذ الوصول لمكان المحبوبة قرين النهاية، نهاية الحياة ونهاية القدرة على الفعل.
- وتتطور الأحداث أيضًا في الاتجاه الآخر؛ اتجاه «الانتقام من المساعد المتخاذل»، فلأن البطل/المرقش غير قادر على إيقاع الأذى، يوصي آخرين بالانتقام من المساعد المتخاذل شارحًا لأصحابه حاله ومطالبًا بإنقاذه.
- يتحين البطل غَفْلة «المساعد» ويشي به عن طريق «مكتوب» يراسل به أخاه، يفصح فيه عن فعلة «المساعد». وهنا يوقع هذا الأخ (حَرْملة) «العقابَ» الموصى به، الذي يليق في عُرْفهم بمن يتخلى عن حَمْل أمانةٍ يتحملها، وليكون درسًا لكل من يضطلع بهذه الوظيفة.
- يُقْتل هذا «المساعد» الغُفَلي ليأخذ «حَرْملة» هذا الدور منه، ويركب في طلبه، حتى يأتي موضعه، فيجده قد مات، ويعود دون أن تُمهِله الأقدار لإنقاذه أو أداء دور المساعد، وهنا ينصرف راجعًا مَرَّةً أخرى.

أما عن السرد الذي يتضمنه الشعر فالنص — مف (٤٥) — يوفر علاقة «التعارض» بين المرقِّش من جانب والغُفَلي وزوجه من جانبٍ آخر. وكذلك ذات العلاقة بين الأخيرين من جانب وأَنَس بن سعد وحَرْملة من جانبٍ آخر، وكذا علاقة «التسانُد» بين المرقش من جهة وأنَس بن سعد وحرملة من جهةٍ أخرى. وتبدو الأبيات (٣–٧) وقد تَضَمَّنت رسالة من الشاعر إلى قومه تَعْرِض لحال المرقش وتخلي أصحابه عنه، وكذا تحمل استحلافه قومَه بأن ينتقموا له ممن تخلَّوا عنه (الغُفَلي وزوجه). أما الأبيات (١، ٢) فقد بُنيت على خطاب الصاحبين، وهي تدعوهما للتلبث والإقامة. وهي تُقَدِّم تأمُّلًا في علاقة الإنسان بالقدر والزمان مدارُه أن العَجَلة لن تُقَدِّم خيرًا ولن تمنع شَرًّا، ولعل الإسراع يُفَوِّتُ نَيْلَ خيرٍ. وهي دعوة إلى تقدير الواقع والوفاء بالتزامات الموقف الإنساني، وهو بحسب بقية الأبيات نجدة الدَّانِق: المريض المشرف على الموت. والبيت في فهم القدماء أيضًا دعوة للتلبث والإقامة. يقول التبريزي: «لعل انتظاركما يُقَدِّمُ عنكما مكروهًا، ولعل سَيْبًا مُقْبلًا

يكون بعدَ عَجَلَتِكُما. فانتظاركما أوفق».[٢٨] وكذا قيل: «إن أبْطأتُما فَعَرَض لكما شَرٌّ فلعله أن يخطئكما، وإن تَقَدمتما فَعَرَض خيرٌ بعدكما فَلَعله لا يصادفكما».[٢٩] وعلى هذا النحو يُلمع البيت للجزاء على الخير كما يُلْمح إلى العقاب على الشرِّ؛ إذ يقيم هذا التقابل بين «التلبث-الرحيل» و«الخير-الشر». ومن هنا يُصَدِّق الشعرُ الخبرَ في إنفاذ حَرْملة وصية المرقش، ويصبح القتل بالنسبة للغُفَلي وزوجه هو هذا الشرِّ الذي لم يخطئهما لعجلتهما.

ويختلف خبر المُفَضل عن خبر صاحب الأغاني في مقتل الغُفَلي، ففي حين يثب حرملة على الغفلي في خبر المُفَضل ويقتله، يُقْتَل كلٌّ من الغُفَلي وزوجه في خبر الأغاني، والفعل في الشطر الثاني ب (٤) يسمح بكلا الروايتين؛ إذ يقول الشعر: «حتى يُقتلا». فالفعل بين أن يكون مُسْنَدًا إلى المفرد الغائب (الغُفَلي) والمد بالألف (الوصل) نتاج مطل حركة حرف الرَّوِي، وبين أن يكون مُسنَدًا إلى ألف الأثنين، والمراد هنا الغُفَلي وزوجه. ورواية الأغاني تبدو مُستفادة من الفهم الأخير.

ولعل مسألة الكتابة في الرَّحْل التي يذكرها الخبر تبدو مُصَدِّقة لهذا التقليد الأدبي الشائع في الشعر القديم: «مَنْ مُبْلِغٌ ...» فما يصوغه الشعر من تقاليد يحققه النثر في أخباره. والعجب أيضًا أن يتابع الخبرُ الشعرَ في مبالغته في تصوير ضعفه وشِدَّة مَرَضه، حتى ما يملك من أمر نفسه شيئًا، فَيُعيدُ نثر البيتين (٦، ٧). يقول الخبر: «وجاءته السِّباع فأكلت أنفه، وبعض لحمه».[٣٠]

ومما تجدر ملاحظته في القصيدة السابقة وفي الخبر — وسوف يتأكد في النصوص الشعرية اللاحقة — اختلاف التركيز على الحوافز الدافعة للأحداث والتصرفات؛ فعلى حين يحتشد لها السرد النثري أو الخبري يتجاوزها السرد الشعري في كثير، تاركًا الأمر للقارئ لاستنتاجه وتوقعه، أو افتراضًا لها أن تكون ضمن خبرات القارئ السابقة.

كانت هذه مف (٤٥) أما مف (٤٦) فَتُقَدِّمُ علاقة الغزل والشوق الآمِن، ربما بما لا يناسب احتضار شاعرٍ «دَنِفٍ في آخر رَمَقٍ» قال عنه الغُفَليُّ: «هذا في الموت»، وقال عنه في

[٢٨] التبريزي، ٢:٩٨٨.

[٢٩] انظر: هامش تحقيق الأغاني، ٥:٢٢١٠.

[٣٠] التبريزي، ٢:٩٩٣.

رواية الأغاني: «اتركيه فقد هلك سُقْمًا».[٣١] وهي أبياتٌ يبدأها بحديثٍ عن الطيف وبُعْد الحبيبة عنه، ثم يصف نار قومها واجتماع أترابها حولها، اللائي راح يُشَبِّب بهن. ثم يعود لبُعْد الحبيبة وقطعها المواثيق والعهود بعد زمان الوصال الذي يعود إليه ويتذكره، ثم يذكر ثباته على العهد ووفاءه.

ومف (٤٦) لا تحمل اسم «أسماء» على الإطلاق، وإنما هي أبيات، يتحدث بها الشاعر عمن تُسمَّى «سلمى»، ومع ذلك لا يجد الشراح ورواة الأخبار مانعًا من وَصْلها بأسماء؛ فالتبريزي يُقَدِّم لها بقوله: «وقد كان مُرَقش وهو في ذلك الكهف قال ...».[٣٢] وبما يسير بالنص في طريق الفهم ذاته، يقول محقِّقا المُفَضَّليات: «وأشار في البيت ٧ إلى رحلة أسماء إلى أرض مُراد»[٣٣] ويفسران «العهود والمواثيق» في ب (٧) على أنها «العهود التي كانت بينه وبين عمه عوف».[٣٤] والقصيدة على هذا النحو بين فهمين؛ الأول أنها تُماهي بين مَنْ تُسَمى «سلمى» ومن تُسمى «أسماء»، على اعتبار أن الاسم مُجَرَّد حلية وعارية، فكثيرًا ما يستعير الشعراء أسماء وهميَّة! رغم أن هؤلاء الشراح أنفسهم هُمْ من يأْخُذُ من الشعر دليلًا على الخبر والواقع، ويجعلون من مثل اسم «أسماء» أو «سلمى» أو غير ذلك عَلَمًا على امرأة بعينها!

أما الفهم الآخر فقوامه أن الشعَراء يتأَوَّلون عَوْد ضمير الأنثى في النص، ويقطعونه عن «سلمى» الموجودة في البيت الأول ليعود على أنثى أخرى، أو ربما أُخريات غيرها؛ فتكون امرأة الأبيات (١–٦) خلاف امرأة الأبيات (٧، ٨)، خلاف امرأة الأبيات (٩–١٢).

على أن سياق النص يُرَشِّحُ بقوة لاتحاد مَرْجع الضمير في النص، عائدًا في سائر الأبيات بعد البيت الأول إلى «سلمى» التي يعينُها في أول القصيدة. فسلمى التي يؤرقه خيالها هي بالتأكيد راحلة عنه، يَفْصِلُ بُعد المكان بينهما، فهو «يَرْقُب أهلها وهُم بعيد»، كما يقول في ب (٢). وهو ما يتكرر أيضًا في ب (٧) «سَكَنَّ ببلدةٍ وسكنتُ أُخْرى». أما الأبيات (٩–١٢) فهي عودة زمنيَّة لأيامٍ ماضية كانت بينهما، تذكر فيها وصاله وقطعها العهد وإخلاف الوصل. وهو ما يتجدد في الحاضر ب (٧، ٨).

[٣١] أبو الفرج الأصفهاني، ٥:٢٢١٠.

[٣٢] التبريزي، ٢:٩٩٥.

[٣٣] انظر: المفضل الضَّبي، المفضليات، هامش ص٢٢٣.

[٣٤] السابق، ص٢٢٤، هامش ٧.

تفترض مف (٤٥) بعيدًا عن تفصيلاتها سياقًا تُدْرَج فيه، فالسياق هو سياق رحلةٍ بعيدًا عن الديار والأهل. وكذا تُقَدِّم مف (٤٦) علاقة البُعْد المكاني مع أسماء ورحيلها وشوقه للوصال. أما مف (١٢٩) فهي تقدِّم بقوة هذه العلاقة مع أسماء، فهي:

- تُصَرِّحُ باسمها وتُقَدِّمُ إخلافَ الوَعْد. ب (١).
- وتقرر مغادرة الديار إلى ديار مراد. ب (٣).
- وكذلك خروجه وأصحابه في طلبها. ب (٥، ٦).
- وأيضًا تقرر أن عشقه لها قد أمْرَضه حتى أماته أو شارف به حدوده. ب (٧).

وهنا نجد الخبر المرافق للشعر — وهو حالة غير شائعة — لم يَقُمْ على نثر المنظوم أو إعادة صياغة أحداثه السردية؛ بل أصبح يضم عناصر حكائية لا يتضمنها الشعر. صحيح أن الشعر كاملًا ربما لم يصلنا وصول هذا الخبر الذي هو وحدة واحدة غير قابلة عادةً للاجتزاء على نحو ما نجد في الشعر من تفرق القصائد والمقطعات واستقلالها.

ولكنه — يبدو على الرغم من ذلك — قوة داخلية محركة للسرد المرافق له ومهيمنًا على أركانه رغم حبكته المتقنة.

إننا هنا أمام خبر بعضُ ما يقالُ عنه أنه خبرٌ يبتلع القصيدة، وهو نموذج لمخيِّلة إبداعيَّة صاغت بحرفيَّة ملحمةً ما أو لخَّصتها، هي ملحمة المُرَقِّش أو سيرته التي كانت بلا شك ذائعة يتناقلها الرواة، وتتلقفها الآذان بشغف بالغ، سيرة تَطَّرِدُ فيها أخبار المرقش وشعره في تآلفٍ آسر، يُعَضِّدُ فيها الخبر بالشعر، ويُصَدِّقُ فيها الشعرُ الخبر.

إن حكاية المرقش لم تكن — رغم هذا السرد المتقن — بهذا الضمور، فما سبق في الخبر هو حالة من حالات الرواية، هو بعض ما يُنْسَج حوله. وهي أخبار أبدًا لا تتوخى إلا إشباع المخيِّلة السرديَّة لدى جماعة إنتاجها، ولا يمنع هذا من تعارض الأخبار. فَجُلُّ الأخبار مقبولة وتُقَدِّم بشكلٍ ما حكاية المرقِّش. يقول خبرٌ آخر في الأغاني: «وقال غيرُ أبي عمرو والمفضل: أتى رجل من مُراد يُقال له قرنُ الغَزَال، وكان مُوسِرًا، فخطب أسماء، وخطبها المرقش وكان مُمْلِقًا؛ فزوجها أبوها من المرادي سرًّا؛ فَظَهر على ذلك مرقش فقال: لئن ظفرتُ به لأقتلنه. فلما أراد أن يهتديها خاف أهلُها عليها وعلى بعلها من مرقش، فتربصوا بها حتى عَزَب مرقِّش في إبله، وبنى المرادي بأسماء واحتملها إلى بلده. فلما رجع مرقِّش إلى الحي رأى غلامًا يتعرق عظمًا؛ فقال له: يا غلام، ما حدث بعدي في الحيِّ؟ وأوجس في صدره خيفة لِمَا كان؛ فقال الغلام: اهتدى المراديُّ امرأته

أسماء بنت عوف. فرجع المرقش إلى حيه فلبِس لَأْمته وركب فرسه الأغر، واتبع آثار القوم يريد قتل المراديِّ. فلما طلع لهم قالوا للمراديِّ: هذا مرقش، وإن لقيَك فنفسُك دون نفسه. وقالوا لأسماء: إنه سيمر عليك، فأطلعي رأسَك إليه وأسْفِري؛ فإنه لا يرميك ولا يضرك، ويلهو بحديثك عن طلب بعلك، حتى يلحقَه إخوته فيردوه. وقالوا للمراديِّ: تقدم فتقدم. وجاءهم مرقش. فلما حاذاهم أطلَعَت أسماءُ من خدرها ونادته، فغض من فرسه، سار بقربها، حتى أدركه أخواه أَنَسٌ وحَرْمَلة فعذلاه ورداه عن القوم. ومضي بها المُرَادي فألحقها بحيه. وضَني مرقش لفراق أسماء. فقال في ذلك:

أمن آلِ أسماءَ الرسومُ الدوارسُ تُخطِّط فيها الطير قَفْرٌ بَسابسُ».[٣٥]

إن الخبر متعارضٌ بشكل ما مع الخبر الأول الذي رواه المُفَضل. وصاحب الأغاني ينقله مباشرةً بعد الخبر السابق، دون أن يكون في هذا إحساسٌ بالصِّدام، ذلك أنه غير مَعْنِي بذلك؛ فمطابقة الخبر للحقيقة الماديَّة التاريخيَّة أمرٌ لا يهمه، وإنما ما يهم على الحقيقة هو تقديم هذه السيرة ونقل بعض مشاهدها وشعرها.

والخبر كذلك يُزَيَّل بقصيدة أخرى من قصائد المرقش، يرويها المُفَضل نفسه: مف (٤٧)، ولا نجد لمثل هذا الخبر ذكرًا عند التبريزي (٤٢١–٥٠٢هـ) في شرحه، رغم أن صاحب الأغاني متقدمٌ عليه (٢٨٤–٣٥٦هـ)، ذلك أنه يتعارض مع الخبر الأول الذي يرويه المفضل نفسه، ومن هنا آثر اختيارًا بعينه دون أن يُجَرِّح خلافه.

وبعامة، فلقد أدنى الشراح الخبرَ من الشعرِ بعد أن أدنى الإخباريون الشعرَ من الخبر، وهو في الحالين محاولة لخلق نَسَق متكاملٍ من الخبر والشعر معًا، فالحكاية عندهم في كليهما واحدة، أو أن حكايةَ كُلٍّ مُصَدِّقةٌ للأخرى.

ويبدو الشعر هنا على ما يسوقه المُفَضل في اختياره، وما يُقَدِّمه من خَبَر حوله مُصَدِّقًا لطرفٍ مما يقوله الخبر، ومؤلفًا لجانب من سيرة المرقش تأليفًا شعريًّا. والتبريزي يصل بينه قدْر الإمكان ليوحي بهذا الاتصال الموضوعي في ضوء خبر المُفَضل،[٣٦*] وكذلك

---

[٣٥] أبو الفرج الأصفهاني، ٢٢١٣:٥ وما بعدها.

[٣٦] *يشير د. أحمد جمال العُمَري في دراسته: عناصر الشرح عند التبريزي، إلى اعتماده على المعلومات التاريخيَّة والإخبارية، ومحاولته تحديد العلاقة بين القصائد وربطها معًا بسياجٍ من الأحداث بناءً على ما بين يديه من أخبار.

انظر: د. أحمد جمال العُمري، شروح الشعر الجاهلي، ص٣٢٦–٣٢٧.

يفعل صاحب الأغاني ولكن الشعر عنده بعضُ الخبر. إنها المخيلة التي تصوغ سيرة المرقش فتنظم قصائده ومقطَّعاته في خيطٍ واحدٍ، وتحاول أن تستنتج المناسبة من داخل النص. ويبدو أن حياة المرقش ذاتها وشعره أيضًا كانا، لعوامل درامية ما، مثارًا لمساحات واسعة من الخيال الإبداعي السردي حولها، بما يجعل من الخبر والشعر معًا بعضًا من هذا السرد الدائر حوله.

الباب الثاني

الشعر والتمثيل السردي

الفصل الأول

السرد الشعري بين علاقات السببية والزمانية

(١) إن مصدر حركيَّة السرد — كما هو عند رولان بارت — هو ذلك الخلط والتشويش الحاصلَين بين التتابع أو التعاقب consecutiveness الذي هو قيمة زمنيَّة، والتلازم consequence الذي هو قيمة منطقيَّة، أو باصطلاح آخر بين التتابع الزمني الخطي الكرونولوجي Chronology والسببيَّة Causality.[١] فلكي تكشف فاعلية القراءة عن درجةٍ مقنعةٍ من ساردِيَّة[٢]* نَصٍّ ما — فإنها تقدم عددًا من إجراءات البناء التأويلي، وفي مقدمتها بناء ترتيبٍ مُقْنِعٍ للأحداث يتوفر على تقديم كليات زمنيَّة مُوَجهة تتضمن صراعًا يتألف من مواقف وأحداث منفصلة ومحددة ومُوحِية، وذات معنًى طبقًا لعالمٍ إنساني أو لمشروع عالمٍ مُؤنْسَن.

إن العناصر الزمانيَّة في كل متوالية سَرْديَّة ترتبط معًا بعلاقات السبب والنتيجة، وما يَحْدُث لاحقًا يُقرأ في السرد بوصفه نتيجة لما سبق. وهذا الترابط بين ما هو سببي

---

[١] انظر: رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)، لمجموعة مؤلفين، سلسلة ملفات، منشورات اتحاد كُتاب المغرب، الرباط، ط١، ١٩٩٢م، ص١٧، ١٩.

انظر: جيرالد بيرنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص٢٩.

[٢] *ساردِيَّة Narrativity: مجموعة الخصائص التي تصف السرد narrative، وتميزه عما ليس كذلك، أو هي الملامح الشكلية والسياقيَّة التي تجعل من السرد سَرْدًا.

انظر: جيرالد بيرنس، ص١٣٢.

وما هو زمني يجعل فهم كل طرف مقترنًا بفهم الآخر، ويجعل كُلًّا بحاجةٍ للآخر لبناء سَرْد متماسكٍ. وإذا ما قُدِّمَت الأحداث في متوالية زمانيَّة فإن قَدْرًا كبيرًا من فاعليتنا القِرائيَّة لبناء سارديَّة النص سوف تنصرف إلى إقامة روابط سببيَّة بين الحدث وما يليه. وإذا ما قُدمَت الأحداث خارج المتوالية الزمانية، فإننا سنبحث عما يوصلنا إلى فهم المتوالية الزمانيَّة لكي نتمكن من الإمساك بالمتوالية السببية نفسها التي تخبرنا بالكيفيَّة التي تُنظم فيها المتوالية الزمانيَّة.[٣]

ويقوم الاستخدام النظامي لعلاقتَي السببيَّة والزمانيَّة على تقديم علاقة السبب والنتيجة بين مجموعة المواقف و/أو الأحداث بحيث يقع الحدث «ص» مثلًا بعد الحدث «س». وما لم تُحَدَّد العلاقة بينهما على نحوٍ ما فإننا نؤَوِّل العلاقة بينهما أَوَّل ما نؤوِّلها بحيث يكون «ص» حينئذٍ قد حدث بسببٍ من «س»، وفي حين تعمل العلاقة السببيَّة على هذا النحو تعمل العلاقة الزمانيَّة على تنظيم المواقف والأحداث منطقيًّا وفقًا لترتيب حدوثها تتابُعيًّا أو خطيًّا على نحو ما نجد في التاريخ التوثيقي.

وعلى غير هذا يأتي السرد الشعرى، كما أن الأعمال الروائية أيضًا تخطَّت هذه المرحلة بمجرد نضجها واستواء جنسها الأدبي، فالسرد في الفن لغةٌ غالبًا تقوم — زمنيًّا — على التداخل والإخفاء والتأجيل والقطع، بعبارة أخرى تعمل في غير الاتجاه المباشر لسيرورة المنطق والزمان. إنها لغة تقوم على المغالطة في منطق التعاقب، فتشعث الفاعليَّة الشعرية من التراتبيَّة المنطقيَّة والزمانية للوحدات السردية، فَيُفْصَلُ بين وَحداتِ مقطعٍ ما من المقاطع بوحدات من مقاطع أخرى، وتَقطعُ لحظات زمنيَةٌ من أحداث ووقائع معينةٍ تَسَلْسُلَ لحظاتٍ زمنيَّةٍ لأحداثٍ ووقائع أخرى. ويظل التبعثُر الظاهري قائمًا باستمرار، ويظل القارئ واقعًا في أُحبولة نَصٍّ غير مُنْبَنٍ بشكل مُتَوَقَّع تمامًا، يجيب عن كل تساؤلٍ إجابةً شافيةً في اللحظة نفسها التي يتوقعها القارئ، فما هكذا الفن. وإنما القارئ على الدوام يعيد بناء ما يقرأ، يعيد ترتيبه وتنسيقه ويقيم علاقاته الخاصة بين ما يقرأ من وحدات، ويستكشف هو بنفسه بنية النص التي يُنتَج من خلالها المعنى. ومن هنا يسعى التحليل إلى الكشف عن منطق السرد، وكذا تقديم محاولة للتعرف على

[٣] روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص١١٠، ١١١.

سلوك الزمن في السرد الشعري، الذي قد تقع أحيانًا بعض وحداته داخل بِنية رَحِميَّة لا زمنيَّة.

ولا تتوقف السببيَّة عند تلك الأنماط من السببيَّة الصريحة: «حَدَث كذا بسببٍ من كذا، أو حدث كذا لأن كذا ...» أو تلك الأنماط من السببيَّة الضمنيَّة، التي تُستَنبَط على أسس منطقيَّة ضروريَّة، على نحو ما نجد في الخطاب البَدَهي (خطاب المناطقة وأقيستهم)، أو الخطاب الغائي (خطاب الدفاع في القضاء وخطاب السياسي) بل ننظر أيضًا إلى تلك التي تقوم السببيَّة فيها على أُسُس عمليَّة احتماليَّة، كأن يتبع حدثٌ آخر في الزمن، ويكون له به علاقة «معقولة». وهنا ينتج التعاقب إلى جوار هذه العلاقة منطقًا سببيًّا. وكذا لا يقتصر انعقاد السببيَّة على العلاقة المباشرة بين الوحدات السردية على نحو ما نجد في العلاقة بين الأفعال القصصيَّة؛ إذ من الممكن أن يؤدي الفعل إلى حالة مُعَيَّنة أو أن تثيره حالةٌ ما. وكذا يمكن لها أن تنعقد بواسطة قانونٍ عام، فتبدو الوحداتُ تجلياتٍ عديدة لفكرةٍ واحدة وقانون واحد.[٤]

وفي مقولة الزمن يركز البحث على الصياغة الجماليَّة لتلك العلاقة القائمة بين زمن القصة وزمن الحكاية — بمصطلحات جنيت — وبخاصَّة من زاوية الترتيب فندرُس المفارقات الزمنيَّة، التي تقوم على «مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنيَّة في الخطاب السردي بنظام تتابُع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنيَّة نفسها في القصَّة»،[٥] وهنا ربما نلاحظ بعض قضايا «المدى» و«السعة»؛ إذ «المدى»: هو تلك المسافة الزمنيَّة التي تذهبها المفارقة الزمنية في الماضي أو في المستقبل بعيدًا أو قليلًا عن اللحظة الحاضرة (عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتُخلي المكان للمفارقة الزمنيَّة). و«السعة»: هي المدة القصصيَّة التي تشملها المفارقة الزمنيَّة. وهنا تصبح مسائل المدة والمسافة مسألة نسبيَّة خاصةً بكل مناسبةٍ أو مرتبطة نسبيًّا بكل عمل على حِدَة.[٦] هذا مع الأخذ في الحسبان بعض ملامح قضيَّة التواتر، التي تبحث في العلاقة بين قدرات تكرار الحدث وقدرات تكرار حكايته.

---

[٤] تزفيتان تودروف، الشعرية، ص٦٠ وما بعدها.

[٥] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص٤٧.

[٦] انظر: السابق، ص٥٨ وما بعدها.

والمعيار الذي تُحَدَّدُ بالنسبة إليه أزمنة القصيدة هو ضمير المتكلم، وهو أصل تحديد الأزمنة أصلًا عند النحاة. يقول الزَّجَّاجي: «والفعل على الحقيقة ضَرْبان ... ماضٍ ومستقبل؛ فالمستقبل ما لم يقع بعد، ولا أتى عليه زمان، ولا خرج من العدم إلى الوجود. والفعل الماضي ما تقضَّى وأتى عليه زمانان لا أقل من ذلك؛ زمان وُجِدَ فيه، وزمان خُبِرَ فيه عنه، فأما فعل الحال فهو المتكون في حال خطاب المتكلم، ولم يخرج إلى حيِّز المضي والانقطاع.»[7]

إن المعيار هو ضمير المتكلم بالنص، هذه الأنا التي تسكن النص، التي تنشئ حولها نظامًا إحاليًّا خاصًّا. حتى لو لم تكن هي موضوعَه الأوسع، فإنها ستكون موضوعه المركزي؛ إذ لا تتحدد هويتها الأساسية إلا في ضوء هذه «الأنا». «فالضمير» «أنا» يُحيل وجوبًا إلى من يقول «أنا». وقوله «أنا» يفرض حتمًا حضورًا آخر يوجه إليه خطابه ويُشار إليه بـ «أنت». وهذه العلاقة الوثيقة التي تربط المتكلم بالمخاطب وتفرض حضورهما الضروري والمشترك في عملية القول أو التخاطب تبرز جليًّا من إطلاق تسمية «الغائب» على كل مَنْ ليس حضوره ضروريًّا.[8]

(٢) وفيما يلي سوف نستكشف بعض وجوه مقولتَي الزمانيَّة والسببيَّة من خلال بعض نصوص المُفَضليات ونتابع كيف يتشكل النص الشعري سَرديًّا في ضوئهما.

يقول الكَلْحَبة العُرَني في مف (٢):

(١) فإنْ تَنْجُ منها يا حزيمَ بنَ طارق	فقد تَركَتْ ما خَلْفَ ظَهْرِكَ بَلْقَعَا
(٢) ونادَى منادِي الحَيِّ أن قد أُتِيتُمُ	وقد شَرِبَتْ ماءَ المَزَادَةِ أجْمَعَا
(٣) وقلتُ لكأسٍ: أَلجِمِيها فإنما	نَزَلنَا الكَثِيبَ مِن زَرُودَ لِنَفْزَعَا
(٤) كأنَّ بِلِيتَيْهَا وبَلْدَةِ نَحْرِهَا	من النَّبْلِ كُرَّاثُ الصَّرِيم المُنَزَّعَا
(٥) فأدْرَكَ إبقاءَ العَرَادةِ ظَلْعُها	وقد جَعَلَتْني مِن حَزِيمةَ إصبَعَا
(٦) أَمَرْتُكُمُ أَمْرِي بِمُنْعَرَجِ اللِّوَى	ولا أمرَ للمَعْصِيِّ إلَّا مُضَيَّعَا
(٧) إذا المرءُ لمْ يَغْشَ الكريهَةَ أَوْشَكَتْ	حِبالُ الهُوَيْنَا بِالفَتَى أن تَقَطَّعَا

---

[7] الزجاجي، الإيضاح في علل النحو، تحقيق: د. مازن المبارك، دار النفائس، ط٦، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م، ص٨٧.

[8] مريم فرنسيس، في بناء النص ودلالته (محاور الإحالة الكلاميَّة)، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٨م، ص١٩.

وإن كانت إعادةُ تشكيل الحكاية مَرَّةً أخرى طبقًا لوقائع القصة، خاصةً في الشعر، أمرًا غير متاحٍ دائمًا، إلا أننا سوف نحاوله هنا، وسنُشِير للحدث أو المقطع الزمني بكلمة أو بعض كلمات تدُلُّ عليه، مع ذكر الأبيات أو البيت أو بعضه مما يمثل هذه الصوى الإشارية. ويمكننا كتابة النص على هذا النحو:

١٠	(أ) نجاته	«فإن تَنْجُ منها يا حزيمَ بنَ طارقٍ» ب (١)
٧	(ب) غلبته	«فقد تَركَتْ ما خَلْفَ ظَهْركَ بَلْقَعَا» ب (١)
٥	(ج) التحذير	«ونادى منادِي الحَيِّ أن قد أُتِيتُمُ» ب (٢)
٤	(د) شربها الماء	«وقد شَرِبَتْ ماءَ المَزَادَةِ أجْمَعَا» ب (٢)
٣	(ﻫ) الأمر بمنعها عن الماء	«وقَلْتُ لِكَأسٍ: أَلجِمِيهَا» ب (٣)
٢	(و) النزول بذلك الموضع	«فإنَّما نَزَلنَا الكَثِيبَ مِن «زَرُودَ» لِنَفْزَعَا» ب (٣)
٦	(ز) إصابتها بسهام كثيرة	«كأنَّ بِلِيتَيْهَا وبَلْدَةِ نَحْرِها من النبْلِ كُرَّاث الصَّرِيم المُنَزَّعَا» ب (٤)
٩	(ح) خذلان فرسه له	«فأدْرَكَ إبقاءَ العرَادَةِ ظَلْعُها» ب (٥)
٨	(ط) اقترابه من حَزِيمة	«وقد جَعَلَتْني مِن حَزِيمةَ إصبَعَا» ب (٥)
١	(ي) دعوتهم لأمر خالفوه فيه:	«أَمرتُكُمُ أَمْرِي بِمُنْعَرَجِ اللِّوَى ولا أَمْرَ للمَعْصِيِّ إلَّا مُضَيَّعَا» ب (٦)
⋆	تأمل في الإقدام والشجاعة	«إذا المرءُ لم يَغْشَ الكريهةَ أَوْشَكَت حِبالُ الهُوَيْنَا بالفَتَى أن تَقَطَّعَا» ب (٧)

ويشير الترتيب الأبجدي إلى ترتيب ظهور العناصر الزمنيَّة في الحكاية، في حين يشير الترقيم إلى المواقع الزمنيَّة التي تشغلها العناصر في القصة على التوالي. وتشير العلامة (⋆) إلى التعليق. ومستبعدين هنا العنصرين ك، ل بوصفهما عناصر تعليقيَّة.

ويمكننا صياغة تعالق نظامَي القصة والحكاية في النص السابق على هذا النحو:

(أ١٠ – ب٧ – ج٥ – د٤ – ﻫ٣ – و٢ – ز٦ – ح٩ – ط٨ – ي١)

وهنا تبدو الأحداث خلال ثلاثة الأبيات الأُوَل متحركةً — قَصَصيًّا — في اتجاه عكسي وإن لم يكن عكسيًّا بانتظام، ثم تعود الأحداث لتتحرك طَرْديًّا مع الحكاية في البيت الرابع والشطر الأول من البيت الخامس، وأيضًا في الشطر الثاني منه. وخلال الشطر الأوَّل من البيت السادس تعود الحركة عكسيةً مَرَّة أخرى.

وليست مجرد المفارقة الزمنيَّة هنا في ترتيب العناصر هي موضع الاهتمام؛ إذ يشغلنا كثيرًا هذا البناء النحوي الأخير الذي سبك هذه الوحدات المعاد ترتيبها حِكائيًّا في بنية نحويَّة متماسكة ذات طبيعة مخصوصة.

إن النص يحيل، على سبيل المثال إلى فرس «الكلحبة» المسماة ب «العرادة»، ولم يجرِ لها ذكر؛ إذ يكشف النص بعد ذلك عنها. إنه يبدأ بهذا الإبهام في البيت الأوَّل عندما يُسْنِد إلى المخاطب «حزيم بن طارق» نجاته منها، ثم يُثني بفعل آخر، وهو ما ألحقته به من هزيمة. ولا يفصح النصُّ إلى هنا حتى عن «جنس» هذا المُتَحَدَّث عنه، هل هي «الحرب» أم أنها «امرأة» أم «فرس» أم «ناقة»؟ ولا يَتضح أن المتحدث عنه من قبيل الدواب إلا مع الشطر الثاني من البيت الثاني عندما يُسْنَد إليها شربها من «ماء المزادة»، ولا يتعين كونها فرسًا تحديدًا إلا مع البيت الثالث، ومن قوله: «ألجِميها»؛ إذ اللجام: الحديدة في فم الفرس. ولم يتعين أنها «العرادة» إلا في البيت الخامس، أي قبل انتهاء المُقَطعة ببيتين.

والقصيدةُ تبدأ القصةَ من آخِر فِعْلٍ قَصصي حَدَثَ، وهو نجاة «حَزِيمة»، التي يجعلها مضارعًا يبدأ الحكي من عندها، ويعود لسائر الأفعال القصصية الأخرى بصيغة الماضي. لقد ظهرت الأزمة — نجاة «حزيمة» — على سائر الأحداث وتقدمت الحكيَ. ومع هذه البداية تتصدَّرُ الفاءُ البيتَ، وربما عُدَّت هنا استئنافًا لمعنًى جديد بعد كلامٍ تمَّ، وهي على هذا النحو تفترض سياقًا سَرْديًّا سابقًا، وما يأتي بعدها — النص كله — يقع ضمنه ويواصل الفعل داخله، وإن كان بكلام جديد، هو ما يثبته النص. غير أنها أقرب إلى عَدِّها «فاء فصيحة»؛[٩] تعطف على مُقَدَّر؛ إذ تَدُلُّ على محذوفٍ وتُفصِحُ عنه، وهو حينئذٍ مستفادٌ من فِعْلٍ لاحقٍ في الترتيب الحكائي سابقٍ في الترتيب القصصي قوامُهُ «ظَلَعُ «العرادة» وتخلفها بعد أن أشرف على الإمساك به». ويصبح البيت الأَول وما يُقَدَّر قبله هو المعنى المُوَلِّد لمعاني النص الأخرى:

أدرك إبقاء العرادة ظلعها ⟵ فإن تَنْجُ منها، فقد تركت ما خلف ظهرك بلقعًا.

إذ يُبَلور هذا المعنى مغزى القصيدة بوصفها اعتذارًا عن فوات فرصة، أو تعزيةً عن فرصة إتمام إرواء ثأره وثأر قومه.

[٩] انظر: علي توفيق الحمد، يوسف جميل الزعبي، ص٢٢٠.

والبناء النحوي مع هذا التقدير يأبى أن تكون الأبيات حُرَّة في انتقالاتها وإعادة ترتيبها؛ إذ يُعْطَف هذا البيت الذي يمنحنا أساس هذا التقدير — البيت الخامس — على بعض البيت الثاني من خلال فاء السببيَّة:

شربَتْ ماءَ المزادة أجمعًا (د) ⟵ فأدْرَك إبقاءَ العرادةِ ظَلْعُها (ح).

وعلى هذا النحو يُقَدَّم قوله «أنْ قد أُتيتُمُ» (ج) ب (٢) في ضوء البيت السادس بما يُفْتَرَض معه تقديم الأخير على الأوَّل ضِمنيًّا. يقول الشراح: «نادَيْتُه بكذا. فكان الواجب أن يقول: بأن قد أُتيتُمُ. لكنه حَذَفَ الجار مع «أن». وزاد «قد» لأن المكان الذي كانوا فيه كأنه كان يَعِدُهم بما جرى [عليهم]. فلما وقع الموعود به المتوقعُ نادى المنادي: «قد أُتيتُم». ولذلك عاتبهم فقال: «أَمَرْتُكم أَمري».»[١٠]

تشير معظم الأبيات لأحداثٍ تقع باستثناء البيت الرابع الذي لا يقدِّم حَدثًا في الظاهر، وإنما المقام فيه مقام وَصْفٍ. إذ يقرر أنَّ عنق فرسه من النَّبل كأنه كراث الصَّريم. وإنما هذا الوصف موضوع لغاية أخرى مدارها على بيان «إقباله في الحرب». وهنا يقدم الوصف حَدَثًا بدلالة التبعيَّة. وكذا يخرج الشطر الثاني من البيت السادس والبيت السابع عن مدار السرد الحدثي إلى التعليق:

- ... ...   ولا أَمْرَ للمَعْصِيِّ إلا مُضَيَّعَا
- إذا المَرْءُ لم يَغْشَ الكريهةَ أوشكت   حبالُ الهُوَيْنَا بالفَتَى أن تَقَطَّعَا

وهو نمط يمثل حواشي وتذييلات يعلق بها الشاعر/السارد على المواقف والأحداث؛ يُعَلِّقُ بالأوَّل — على ما يُسْتفاد من السرد — على مخالفة القوم إياه، عندما كان يأمرهم بقصد أعدائهم قَبْل أن يُقْصَدوا، وتحذيرهم الغارة فلم يَحْذروا. ويُعَلِّق بالآخر ب (٧) ربما على الموضوع ذاته، أو على الموضوع بعامة، استكمالًا للتعليق السابق الذي يدور حول التصدي للشدائد. ودفع الشر بالقوَّة والسلاح، يقول الشراح: «وقَصَد الشاعر بهذا الكلام تقريع قومه بما اختاروا من إعفاء أنفسهم من ركوب الشدائد، فيقول: إذا الرجل اختار الراحة، وأَلِف التودُّع، ولم يصبِر على ما يلحق النفس من غشيان المكاره، فهو خليق بأن تتقطع به حبال الأَمَنة والاستنامة إلى الدَّعَة».[١١]

[١٠] التبريزي، ١: ١٤٣ وما بعدها.

[١١] السابق، ١:١٥٠.

والتعليق يخرج بالأبيات من حيز السرد عن الشاعر/الفاعل في الأبيات إلى تعميم القضيَّة. فـ «أل» في «المعصِي» تدور بين «أل» العهد التي تعود بنا إلى السارد نفسه، وبين «أل» الاستغراقيَّة، لتنطبق العبارة على كل الأفراد الذين يَصْدُق عليهم نُصْحهم للآخرين وعصيان الآخرين لهم.

و«المرء» في البيت السابع يضعنا تمامًا في حيز الحكمة؛ إذ صار المَغْنِيِّ بالكلام الجنس لا فاعل السرد ذاته. ولعل هذا هو ما سَوغ للسرد الانتقال بين «المرء» و«الفتى». يقول التبريزي: «وقوله: «بالفتى» كان الأظهر أن يقول: أوشكت حبال الهوينا به، حتى لا يكون الجواب في صورة الأجنبي من الابتداء، إلا أنه لَما أراد بـ «الفتى» ما يريده بـ «المرء» صار يفيد الجنس لا الواحد منه».[١٢]

على أن ثمة خلافًا في الوظيفة التي يمارسها كلٌّ من التعليقين؛ فعلى حين يعمل التعليق بوصفه جزءًا أساسيًّا في بنية السرد بإثباته «عصيانهم» أمره — الذي يشير إليه الشطر الأوَّل من البيت السادس — لا يقدم التعليق الأخير ما يُضاف للأحداث السردية، وإنما فقط يؤكد إقدامَ الفاعل السردي وجُرْأته، وهو ما تَبَيَّنَ فعليًّا من الأحداث التي ساقتها الأبيات السابقة عنه.

(٣) ويقول الجميح مف (٤):

(١) أمْسَتْ، أُمَامةُ صَمْتًا ما تُكلِّمُنَا	مجنُونةٌ أمْ أحَسَّتْ، أهلَ خَرُّوبِ
(٢) مَرَّتْ براَكِبِ مَلْهُوزٍ فَقَالَ لهَا:	ضُرِّي الجُميْحَ ومُسِّيهِ بتعذيبِ
(٣) ولو أصابتْ، لقالتْ، وهي صادقةٌ	إنَّ الرِّياضةَ لا تُنْصِبْكَ للشِّيبِ
(٤) يَأْبَى الذَّكاءُ ويأبَى أنَّ شَيخَكُمْ	لَن يُعطِيَ الآنَ عن ضربٍ وتأديبِ
(٥) أما إذا حَرَدَتْ حَرْدِي فَمُجْرِيَةٌ	جَرْدَاءُ تَمْنَعُ غِيلًا غيرَ مَقْرُوبِ
(٦) وإن يَكُنْ حادِثٌ يُخْشَى فَذُو عِلَقٍ	تَظَلُّ تَزْبُرُهُ مِن خَشْيَةِ الذِّيبِ
(٧) فإنْ يَكُنْ أهلُها حَلُّوا على قِضةٍ	فإنِّ أهلي الأُلَى حَلُّوا بمَلْحُوبِ
(٨) لمَّا رأتْ إبلي قَلَّتْ حَلُوبَتُها	وكلُّ عامٍ عليها عامُ تَجْنِيبِ
(٩) أَبْقَى الحوادثُ منها وهْي تَتْبعُها	والحقُّ صِرْمَة راعٍ غيرِ مغلوبِ

[١٢] السابق، ١٤٩:١.

(١٠) كأنَّ راعِيَنَا يَحْدُو بها حُمُرًا   بَيْنَ الأبارِقِ مِن مَكْرَانَ فاللُّوبِ
(١١) فإنْ تَقَرِّي بِنَا عَيْنًا وتَخْتَفِضي   فِينَا وتَنتَظري كَرِّي وتَغْرِيبي
(١٢) فَاقْنَي لعلَّكِ أَنْ تَحْظَيْ وتَحْتَلِبي   في سَحْبَلٍ مِن مُسُوكِ الضَّأْنِ مُنْجوبِ

يبدأ النص من نقطة انقطاع العلاقة فيما بين الشاعر و«أُمامَة»، وهي وإن كانت دومًا تعود لا تُغْني غناء الصَّبي الصغير إزاء ما يعترضها من حوادث، فقد أعْلت راية التمرد الكامل عليه، والانصراف عنه، والقطع المبين: «أمست أُمامَةُ صمتًا». لقد وُصِفَتْ «أُمامَة» بالمصدر عوضًا عن المشتق (صامتة) ليكون أدَل على ثبوت الصفة، فهي لم تنقطع عنه بُرهَةً، تتدللُ وتعود فتصفو، وإنما دخلت في سكون طويل. وكان قوله «ما تُكلِّمنا» في موضع الصفة كذلك، وهو وصفٌ لا يضيف جديدًا إلى الدلالة المحورية لفعلها؛ إذ هي صامتة، غير أنه يُعَيِّنُ هذا الصمت تجاهه، وهنا يحقق الوصف وظيفةً انفعاليَّة أكثر من كونه يحقق وظيفة تواصليَّة؛ إذ به يَسْتعظِمُ فِعْلَها، الذي يَغْدو «جُرْمَها».

ولعل الوصف على هذا النحو يُضْمِرُ حالات متكررة من مبادرات التقرُّب والتودُّد قُوْبِلَتْ جميعُها بالصمتِ والإعراضِ المصحوب بالتغضُّب. والفعل «أمسى» الذي يتصدر البيت يقدم هذا التحول عبر الزمن وما يكتنفه من غموض الدواعي والأسباب، أو على الأقل رفضها. إن حدث الرفض والانقطاع واستمرار الصمت يستغرق هنا وقت المساء، غير أنه لا يعيِّنُ مدى قربنا أو بعدنا عنه، وإن كان على كل حال يقرر هذا الانقطاع إلى الحال، إلى وقت السرد.

وهنا يبحث السارد في دواعي هذا الحدث، هذا التصرف، بحثًا عن علاقات سببيَّة أو عِلِّيَّة.[١٣*] «مجنونةٌ أم أَحَسَّتْ أهلَ خَرُّوب»؛ وَصْفُها بالجنون عِلَّة لا يسوغ بها الحدث، إنما سبيلٌ لأن ينكر عليها فِعْلها، فهو وصفٌ يمتد زمانه لتغطية الوقت الذي يجري فيه التحول، ويمتد أيضًا إلى ما قبله ليكون وصفًا لها على وجه اللزوم. ثم يكون تخمينه

---

١٣ *يُعَدُّ الحدث ح١ عِلَّة cause للحدث ح٢ إذا كان ح١ يُوْجد الظروفَ الضروريَّة لحدوث ح٢.

ويُعَد الحدث ح١ سببًا reason للحدث ح٢ إذا كان فاعل ح٢ أو مُوْجِدُه قد استجاب عقليًّا للحدث ح١.

انظر: روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: د. تمام حَسَّان، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م، ص٢٠٩.

بحدثٍ، ربما رآه سببًا للإعراض: «أحَسَّتْ أهْلَ خَرُّوب». ورواية «مجنونةٌ» بالرفع على الاستئناف، كما يقول الشارح، كأنه بين حالين: مجنونةٌ أم أَحَست ...؟ أيهما عَرَضَ لها فكانت كذلك؟ وروايتها بالفتح «مجنونةً» يجريها على الوصف، على نحو ما قبلها، وتصير «أمْ» بعدها منقطعة، ويكون قد عَدلَ بها الكلامُ عن الإخبار إلى الاستفهام على طريق التقريع.[14]

وهذا الحدث الذي قَدَّمه مُجْملًا:[15]* «أحَست أهل خَروب» سببٌ خَمنَ به صمتها وإعراضها، ويُقَدمُ له بعد ذلك السيناريو الخاص به، والمُخَمَّن أيضًا وقوعه، فيكون البيت الثاني وما ينبني عليه من الأبيات (٢–٤) عوامل تُوهِم بلقاءٍ تَمَّ بين «أُمامة» ورجل آخر: «راكب ملهوز»، هذا وصفه، رجلٌ يعلمه السارد تمامًا، وتعلمه على الأقل «أُمامة»، وربما يَعلمه بعض الآخرين، لعله أبوها أو أخوها أو أحد قومها. إنه أحدٌ من هؤلاء لا يراه الشاعر/السارد كُفئًا لها. وربما كان حبيبًا قديمًا غاله أن تكون لغيره «فأمرها بمُضارَّة زوجها وسوء عشرتها، ليتَبَرمَ بها فيُطلِّقها».[16]

والفعلان «أَمْست، مَرَّتَ بـ ...» كلاهما يجعلنا نفترض أحداثًا أخرى ربما تخطَّاها السرد أو تخطى مثلها، فنعتقد بأن «أُمامة» كانت في سَفْرةٍ إلى أهْلِها، وهذه السَّفْرة نفسها يمكن لها أن تشكل لنا متواليات افتراضيَّة عِدَّة، منها أنها كانت في سَفَرٍ مُعْتادٍ لأهْلها، على افتراض أن «أهل خَرُّوب» هم قومها، أو أنها غَضِبَت لأمرٍ ما، ربما تبينُ الأبيات (٨–١٠) عن بعضه، أو أنها أُغْضِبَت فذهبت لقومها، وربما عادت هي من عندهم بعد فترة قصيرةٍ أو غير مُحَدَّدة، وربما أعادها قومها إليه ... أمورٌ كثيرة في السرد تسمح لنا بها فجواته. ومما هو جديرٌ بالاهتمام أيضًا ما يرويه التبريزي؛ إذ يقول: «وحُكي عن أبي عمرو — أو غيره — أنه قال: لم يكن لما يُذكر من شأنها مع الجُمَيح، ومرورها براكب الملهوز، وإغوائه لها أصْلٌ، وإنما كانت افتقرت وأضاقت ورأت الجِدَة في غيرها

[14] التبريزي، ١:١٥٢.

[15] *المُجْمَل أو التلخيص summary: يمثل أحد سرعات السَّرد؛ حيث يكون زمن الحكاية أقل كثيرًا من زمن القصة؛ حيث يُقَدَّم السَّرْد غالبًا دون تفاصيل أعمال أو أقوال. انظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص١٠٩–١١١؛ جيرالد برنس، ص١٩٣.

[16] السابق، ١:١٥٣.

متسعة، فحملها الحَسَدُ وما تعانيه من الضُّر على شبابها، واعتيادها الخفضَ والدعة، إلى إظهار الضجر والسُّخط، يدل على ذلك قوله:

لمَّا رَأَت إِبِلي قَلَّتْ حَلُوبَتُها وكل عامٍ عليها عامُ تَجنيبِ».[١٧]

ويُقَدِّمُ السارد كلام راكب الملهوز في صيغة الخطاب المباشر، لتكون النبرةُ أكثر إيهامًا بصدوره تمامًا عن المتكلم، دونما وساطة من أحد.

وكما يضع الجُمَيح الكلام الذي يسوءه على لسان راكب الملهوز يجعل الرَّد الأبيَنَ الذي ينتصف له على لسان «أمامة». والجميح على بَيِّنةٍ بما قاله الرجل، أو يمكن أن يقوله، وهو ليس بحاجة لأن يحكي رَد أُمامة؛ إذ بانَ الرَّدُّ من فِعالها. إنها على كل حال لم تُجِب بما يُنْصِفُه أو يَرُد غيبته. ومن هنا جعل «الجميح» كلامه في الشطر الثاني من البيت الثالث مُوَجَّهًا في الظاهر إلى راكب الملهوز، ومُتوجِّهًا في الحقيقة إلى «أُمامة» ذاتها، على الرغم من أنه وُضِعَ على لسانها. ولكنه بدا كأنه الحقيقة التي تناستها أو تغافلت عنها. ويعود البيت الرابع ليفصل بين الجبهتين فعليًّا فيخاطبهما السارد معًا متحولًا في ذلك من السرد إلى الخطاب، وإلى مخاطبة الاثنين معًا على سبيل التوبيخ.

وعندما يستغرقُ الحوار البيتَ فإن زمن الحكاية حينئذٍ يكاد يتعادل مع زمن القصَّة (أو بتعبير آخر يتعادل زمن السرد مع زمن الفعل). ومن هنا فالزمن في الشطر الثاني في كُلٍّ من البيتَين الثاني والثالث هو زمن الحوار بين «أمُامة» وراكب الملهوز. وزمن الحكاية في البيت الرابع يماثل تمامًا زمن القصة وهو الزمن الذي يستغرقه خطاب السارد لكلٍّ من «أُمامة» وراكب الملهوز معًا. وما يقوله السارد حينئذٍ ينسحب من خلال الظرف «الآن» ليس على مجرد هذا الحاضر الواقع لحظة التكلُّم، وليس فقط ما يمتد أيضًا من لحظة التكلم إلى الماضي عندما أوقع راكب الملهوز بينه وبين زوجته بِنُصْحه المشئوم، إنما هو يمتد إلى لحظةٍ أبْعَد، غير محدَّدة، غير أنها تقترن — على كل حال — بِنُضجه وتَحَدُّدِ انتهائه في السن والعقل.

ولعله مما سبق يتبيَّن بعض منطق بناء النص؛ إذ بدأ بالسرد عن «أمُامة» وفِعالها تجاه السارد الذي يملكُ حينئذٍ إمكانيَّة التعليق على فعالها التي يَسْرُدها، ثم يَسْرُد عنها

[١٧] السابق، ١٥٨:١ وما بعدها.

وعن راكب الملهوز في علاقتهما، وحينئذٍ يُفسَح المجال بعض الشيء لصوت شخصيَّة أخرى — خلافه — تُظْهِر كلامها، ويُسْمَعُ صوتها في النص، بل لا يكاد يتمثَّل حضورها، أو نحدد بعض معالمها إلا من خلال هذا المقول.

والنص الذي يقفز على رَد «أمامة» على راكب الملهوز يسجل إجمالًا اعتراضه على قولها بعامة، ويقترح إجابة أخرى يُؤَمِّلُ لو أنها كانت قد قالتها. إنه جوابٌ لم يقع، ولكنه حَدَثٌ يَوَد لو أنه كان.

ثم يتوجه السارد إليهما معًا ب (٤) بالرفض والإنكار، متحدثًا عن نفسه بما يوهم المغايرة، والانفصال عن المُتَحَدَّث عنه: «أن شيخكم لن يعطي ...» ويعود النص بعد ذلك لِيَسْرُد ثانيةً عن «أُمامة» وكأن الحديث عنها لم ينقطع، لا يوهم بذلك الاتصال مجرد اتحاد الموضوع فقط، بل يُرْبَط السابقُ باللاحق بـ «أما». وهي هنا في هذا الموضع، على هذا النحو، ذات وضع مُشْكل بعض الشيء؛ إذ هي «حرف اختصاص» وأكثر ما يجيء مكررًا في تفصيل مهمات ... وفي هذا الموضع ناب عن التكرار الشرطُ الذي صُدِّرَ به البيت الذي يليه، وهو قول: «وإن يكن حادث» فكأنه قال: وأما إذا حدثت حادثة فذو عِلَق. وعلى هذا النحو يفترضُ الشارح — ضِمنيًّا — قراءة البيت الخامس — نَحْويًّا — في ضوء البيت السادس، وهنا يتشعث السرد ويتشعث خطاب السارد المتوفز الذي يحكي عن نفسه، فتنفصم الجملة — تركيبيًّا — ويتقدم لاحقُها على سابقها، وبخاصَّة أن هذا اللاحق — البيت الخامس — هو ما يُقَدم أزمته الملازمة مع «أمامة». وربما غاب عن «أما» هنا ما هي تفصيلٌ له، أو أضحت للتوكيد.[18*] وحينئذٍ يُوْصَل سَرْدٌ انقطعَ، عبر تركيبٍ نحويٍّ يوهم الفصل والانقطاع. والبيت هنا يروي لمرَّةٍ واحدة ما حدث مرارًا وتكرارًا، ولا يمنع شيءٌ وقوعه في الحاضر أيضًا أو المستقبل.

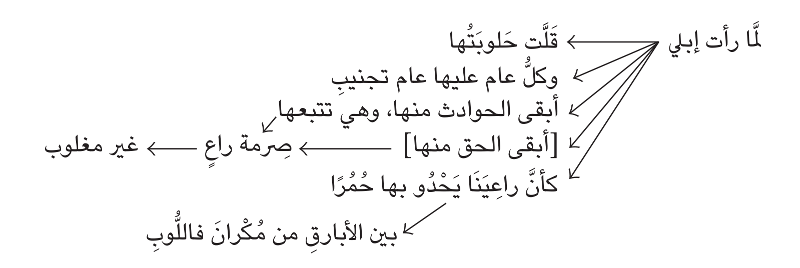
[18] *نقل ابن هشام عن الزمخشري قوله: فائدة «أما» في الكلام أن تُعطيه فضل توكيد، تقول زيدٌ ذاهب، فإذا قَصَدْتَ توكيد ذلك وأنه لا محالة ذاهب، وأنه بصدد الذهاب وأنه منه عزيمة، قلت: أما زيْدٌ فذاهبٌ. ولذلك قال سيبويه في تفسيره: «مهما يكن من شيء فزَيدٌ ذاهب».

انظر: ابن هشام، مُغْني اللبيب، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١١هـ/١٩٩١م، ١:٦٩.

وعند البيت الثامن يتبيَّن لنا ركنٌ رَكِين في بناء النص ودلالته؛ إذ تبدو الأبيات (٨–١٠) وحدة تم تأجيلها للنهاية، يعرض لنا من خلالها الأسباب العميقة التي تقف دليلًا لا يُدْفَع للتحول، والتفسير الأصيل الذي يقف خلف التخمينات والتفسيرات الفرعيَّة، ويجعل من فِعْل راكب الملهوز مجرد مؤجِّج لنار الضجر التي أضرمتها هذه الدواعي التي تقدمها الأبيات، التي تدور على ضيق العيش وتَحَوُّل الرخاء. وهي معلومات ذات ثقل موضوعي كبير في تحديد توجهات الشخوص ودواعي الأحداث يؤخرها النص للنهاية، ربما لنظل مشدودين بقوة إلى أسباب الحكي.

إن المتوالية السردية التي تشغل هذه الأبيات تقدم سوء العيش وتقدم أيضًا سوء تقديرها، وبُعْده عن أن يكون غير مُوَفق فيما يتخذ من خطوات لتدبير أمور الحياة، فما ضيق العيش إلا لنازلةٍ أَلَمَّت به، أو أداءً لواجب — كما يليق بكل الكرام «هبة لكفء، أو نحرًا لضيفٍ، أو منحةً لجار.»[١٩] كما تقول الشروح. وتعامُل الشاعر مع الزمن يؤكد هذا المعنى؛ إذ التشكيل النحوي والسياقي للبيت الثامن يقدم لنا بيتًا يروي في الحاضر ما كان متكرر الحدوث في الماضي. وكذا قَدَّم البيت التاسع حدثًا بدأ في الماضي وظل مستمرَّ الحدوث إلى الحاضر، أو ظلت نتائجه للحاضر على ما آلت إليه عند أقرب لحظة في الماضي.

والمخطَّط يبيِّن كيف يتم وصف هذه الإبل بموصوفات تخلصُ عند «أمامة» إلى ضيق العيش في اللحظة التي تجعل مما لحق «الجميح» خارجًا عن دائرة سيطرته، أو واقعًا في حيز الواجب الأخلاقي الاجتماعي الذي لا يُتَغَافَل عنه:



[١٩] التبريزي، ١:١٦٠.

والشراح يلتفتون إلى ترابط هذه الأبيات الثلاثة نحويًّا. يقول التبريزي: «وقوله: قَلَّتْ حلوبَتُها. في موضع الصفة لقوله «إبلي»، وكذلك كل جملة معطوفة عليها أو غير معطوفة، إلى آخر البيت الثالث، وهو قوله «من مُكْرانَ فاللُّوبِ».»[٢٠] مع أخذ الصفة على معنى الوصف وإضافة صفات تحددها بقطع النظر عن الوظيفة النحويَّة.

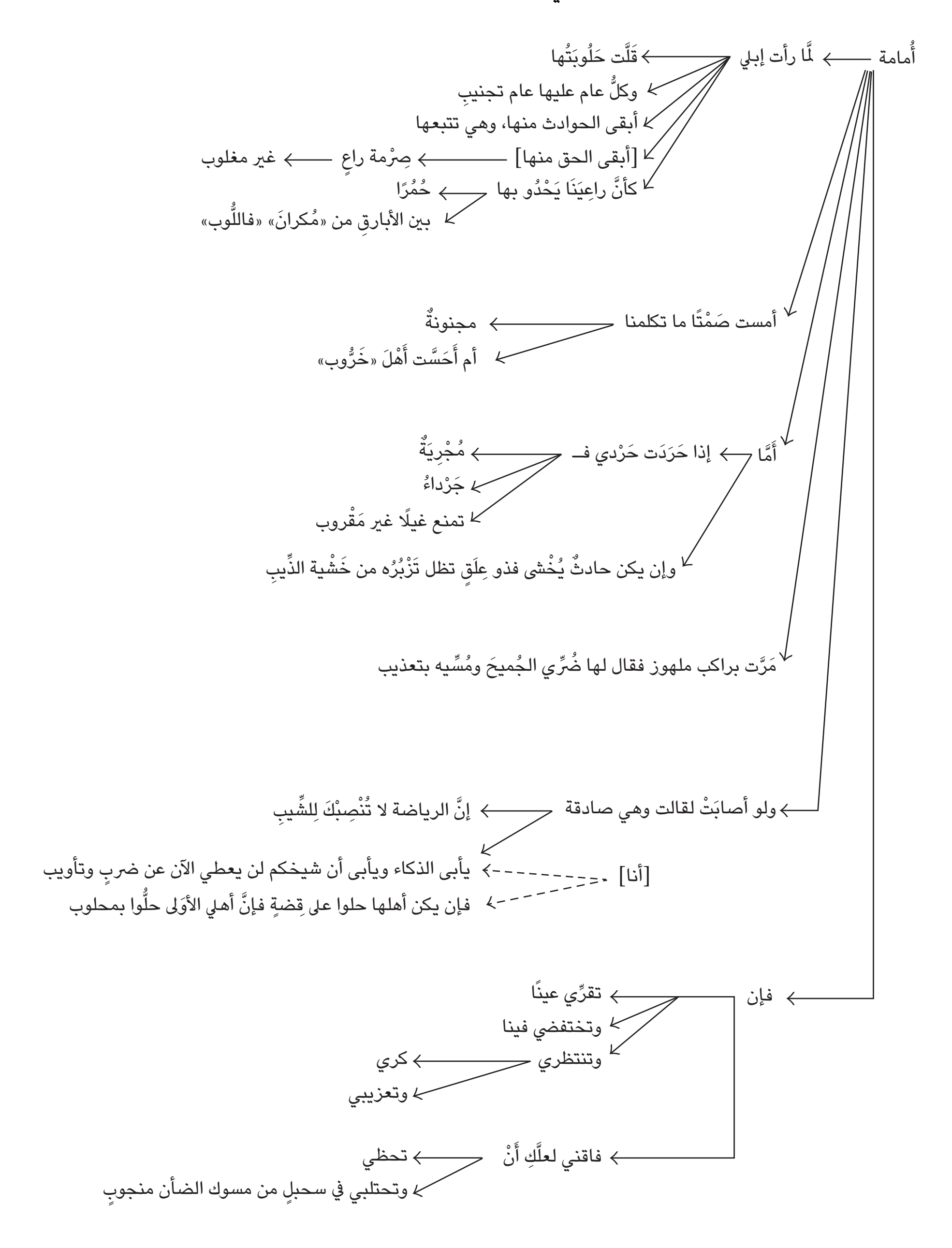
والعجيب أن النص لا يطرح هذه الأبيات على أنها مؤلفة زمنيًّا وتركيبيًّا بحيث تأتي بالفعل — على نحو ما هي عليه — في النهاية، وإنما تبدو نحويًّا ومنطقيًّا كما لو كانت قد انتقلت من أوَّل النص إلى آخره. إنها تبدأ بـ «لَمَّا». ومن وجوه «لَمَّا» أنها «تختص بالماضي؛ فتقتضي جملتين وُجِدَتْ ثانيتُهما عند وجود أُوْلاهما ... ويقال فيها: حرف وجود لوجود، وبعضهم يقول: حرف وجوب لوجود.»[٢١] وهي في هذا الموضع — كما يقول الشارح — «عَلَمٌ للظرف ... يفيد وقوع الشيء لوقوع غيره، ولذلك لم يكن له بُدٌّ من جواب، وجوابه هنا متقدِّمٌ، وهو ما صُدِّر به القصيدة.»[٢٢] فجواب لما في الأبيات هو جملة «أَمْسَت» في البيت الأوَّل، لقد وُجِدَت الجملةُ حين وُجِدَت الجملة الأولى (رأت ...) وتقدمت الثانية على الأولى في السرد. ليبدأ السرد وكأنه يقدم حدثًا مقطوعًا عن دوافعه، منزوعًا عن مُسوِّغاته، أو بالأحرى آخر هذه الدوافع؛ إذ لم يعُد معنيًّا بارتباط المقدمات (لما رأت إبلي ...) بالنتائج (أمست صمتًا ...) قدر ما يعنيه التصرُّف ذاته، وإزاءه أيضًا ! فأن تتغير امرأة لتغيُّر أحوال الرجل مألوف، لكن أن تتغير معه هو وتسلك هذا السلوك، فلا! ويصبح تقدير البناء على النحو السابق: لما رأت (أُمامَةُ) إبلي ... ب (٨–١٠) ⟵ أمست صمتًا ... (١–٦)، (١١، ١٢). ولكن الأمر ليس على هذا النحو البسيط من النقل والتقديم والتأخير؛ إذ احتفظ الجواب الذي تَقَدَّم بالاسم العَلَم «أُمامَة»، في حين احتفظ التركيب بعد «لما» بالضمير الذي يحيل إليه.

والمخطط التالي يبين بَصَريًّا كيف يلتف النص حول أُمامة وكيف ينبني مُتقدِّمةً فيه بعض مكوناته ومتأخرةً أخرى، ومتفرِّعةً بعضها عن بعض:

[٢٠] التبريزي، ١: ١٥٩.

[٢١] ابن هشام، ١:٣٠٩.

[٢٢] التبريزي، ١:١٥٩.


أُمامة
لمَّا رأت إبلي
قَلَّت حَلُوبَتُها
وكلُّ عام عليها عام تجنيبِ
أبقى الحوادث منها، وهي تتبعها
[أبقى الحق منها]
صِرْمة راعٍ
غير مغلوب
كأنَّ راعِيَنَا يَحْدُو بها
حُمُرًا
بين الأبارقِ من «مُكرانَ» «فاللُّوب»
أمست صَمْتًا ما تكلمنا
مجنونةٌ
أم أَحَسَّت أَهْلَ «خَرُّوب»
أَمَّا
إذا حَرَدَت حَرْدي فـ
مُجْرِيَةٌ
جَرْداءُ
تمنع غيلًا غير مَقْروب
وإن يكن حادثٌ يُخْشى فذو عِلَقٍ تظل تَزْبُرُه من خَشْية الذِّيبِ
مَرَّت براكب ملهوز فقال لها ضُرِّي الجُميحَ ومُسِّيه بتعذيب
ولو أصابَتْ لقالت وهي صادقة
إنَّ الرياضة لا تُنْصِبْكَ لِلشِّيبِ
[أنا]
يأبى الذكاء ويأبى أن شيخكم لن يعطي الآن عن ضربٍ وتأويب
فإن يكن أهلها حلوا على قِضةٍ فإنَّ أهلي الأوَلى حلُّوا بمحلوب
فإن
تقرِّي عينًا
وتختفضي فينا
وتنتظري
كري
وتعزيبي
فاقني لعلَّكِ أَنْ
تحظي
وتحتلبي في سحبلٍ من مسوك الضأن منجوبٍ

وهنا يغدو النص محصلة قُوى تشعيثٍ يعمل بعضها على سَرْد الأحداث مسلسلةً مُتَّسِقةً نحويًّا وزمنيًّا، وهي قُوى تعمل بمنطق واضح مُرَتب، منطقي. وقوي أخرى تدفع بالمواقف الانفعاليَّة، والتهديدات ومجابهة الادعاءات إلى الصدارة.

أما الأبيات (١١، ١٢) فتقدم محاولة استرضائها، عبر مخاطبتها في حديثٍ مباشرٍ. وهنا يندرج زمن فعل الخطاب في الزمن الحاضر بالنسبة للنص، وهو الذي يندرج فيه أيضًا فعل السرد عن «أُمامة»؛ فالنص يروي عنها في الأبيات (١–١٠) ويخاطبها في الأبيات (١١، ١٢). وكلاهما في الحاضر الذي هو حاضر التكلم بالنسبة للسارد. وربما قُدِّرَ هذان البيتان أنهما مندرجان داخل المحكي السردي نفسه، على تقدير الفعل «قُلْتُ» قبلهما، بعَدِّهما مقولَ قَوْلٍ تكررت حكايته دونما أي تغيير، فَيُعَد حكايةً لخطابٍ مباشرٍ. وهنا يَنْدَرِجُ فِعلُ التلفُّظ بالبيتين في الماضي، فيدرجان داخل السَّرد عنها — عن «أُمامة» — على تقدير أن هذا الوعد والاسترضاء كان من فِعاله وأقواله معها.

(٤) وننتقل لنصٍّ آخر أكثر طُولًا وأكثر تعقيدًا على مستوى التعالُق الدِّلالي، يكشف أيضًا عن بعضٍ من تعامل السرد الشعري مع الزمن:

(١) يا عيدُ ما لَكَ مِن شَوْقٍ وإيرَاقِ	ومَرِّ طَيْفٍ علَى الأَهْوالِ طَرَّاقِ
(٢) يَسْرِي على الأيْنِ والحَيَّاتِ مُحْتَفِيًا	نَفْسِي فِداؤكَ مِن سَارٍ على سَاقِ
(٣) إني إذا خُلَّةٌ ضَنَّتْ بِنَائِلِها	وأَمْسكَت بضَعِيفِ الوَصْلِ أَحذَاقِ
(٤) نَجَوْتُ منها نَجَائي مِن «بَجِيلَةَ» إذْ	أَلْقَيْتُ ليلةَ خَبْتِ «الرَّهْطِ» أَرْوَاقي
(٥) ليلةَ صاحُوا وأَغْرَوْا بِي سِرَاعَهُمُ	«بِالعَيْكَتَيْنِ» لَدَى مَعْدَى «ابنِ بَرَّاقِ»
(٦) كَأنَّما حَثْحَثُوا حُصًّا قَوادِمُه	أو أُمَّ خِشْفٍ بِذِي شَثٍّ وطُبَّاقِ
(٧) لا شيء أَسَرعُ مِنِّي ليسَ ذا عُذَرٍ	وذا جَناحٍ بِجنْبِ الرَّيدِ خَفَّاقِ
(٨) حتى نَجَوتُ ولمَّا ينْزِعُوا سَلَبي	بِوَالِهٍ مِن قَبِيضِ الشَّدِّ غَيْدَاقِ
(٩) ولا أقولُ إذا ما خُلَّةٌ صَرَمَتْ	يا وَيحَ نَفسِيَ مِن شَوقٍ وإشْفاقِ
(١٠) لكِنَّما عِوَلي إنْ كنْتُ ذا عِوَلٍ	علَى بَصِيرٍ بِكَسْبِ الحَمْدِ سَبَّاقِ
(١١) سَبَّاقِ غاياتِ مَجدٍ في عَشِيرَتِه	مُرَجِّعِ الصَّوتِ هَدًّا بينَ أَرْفَاقِ

(١٢) عارِي الظَّنَابِيبِ، مُمْتدٍّ نَوَاشِرُهُ مِدْلاجِ أَدْهَمَ وَاهِي الماءِ غَسَّاقِ
(١٣) حَمَّالِ أَلْوِيةٍ، شَهَّادِ أَنْدِيةٍ قَوَّالِ مُحْكَمَةٍ، جَوَّابِ آفاقِ
(١٤) فَذَاكَ هَمِّي وغَزْوِي أَسْتَغِيثُ به إذا استَغَثْتَ بِضَافِي الرَّأْسِ نَغَّاقِ
(١٥) كالحِقْفِ حَدَّأَهُ النَّامُونَ قلتُ له: ذُو ثَلَّتَيْنِ وذُو بَهْمٍ وأَرْبَاقِ
(١٦) وقُلَّةٍ كَسِنَانِ الرُّمْحِ بارِزَةٍ ضَحْيَانَةٍ في شُهورِ الصَّيفِ مِحرَاقِ
(١٧) بادَرْتُ قُنَّتَهَا صَحْبِي ومَا كَسِلُوا حتَّى نَمَيْتُ إليها بَعدَ إشْراقِ
(١٨) لا شيءَ في رَيْدِها إلَّا نَعَامتُهَا منهَا هَزِيمٌ ومنها قائمٌ باقِ
(١٩) بِشَرْثَةٍ خَلَقٍ يُوقَى البَنَانُ بها شَدَدْتُ فيها سَرِيحًا بعدَ إطْرَاقِ
(٢٠) بَلْ من لِعَذَّالةٍ خَذَّالةٍ أَشِبٍ حَرَّقَ باللَّومِ جِلدِي أَيَّ تَحْرَاقِ
(٢١) يقولُ أَهلكْتَ مالًا لو قَنِعْتَ به مِن ثَوبِ صِدقٍ ومن بَزٍّ وأَعلاقِ
(٢٢) عاذِلَتي إِنَّ بعضَ اللَّومِ مَعْنَفَةٌ وهَلْ متاعٌ وإنْ أبقَيْتُهُ باقِ
(٢٣) إنِّي زَعِيمٌ لئِن لم تتركُوا عَذَلي أَنْ يَسْأَلَ الحيُّ عنِّي أَهلَ آفاقِ
(٢٤) أَن يَسْأَلَ القومُ عني أَهلَ مَعْرِفَةٍ فلا يُخَبِّرُهُمْ عنْ «ثابتٍ» لاقِ
(٢٥) سَدِّدْ خِلالَكَ من مالٍ تُجَمِّعهُ حتَّى تُلاقِي الذي كلُّ امرِئٍ لاقِ
(٢٦) لَتَقْرَعنَّ عليَّ السِّنَّ من نَدَمٍ إذا تذكَّرتَ يومًا بعضَ أخْلاقِي

القصيدة كلها مقولٌ واحدٌ يعود إلى بؤرة واحدة هي الذات في سَرْدها عن نفسها وتأملها لأوصافها وسلوكها بما يجعلها سَرْدًا سِيَرِيًّا ذاتيًّا — على ما سنُبين بعد ذلك — وهذا السرد يأتي في إطار تَعَجُّبٍ وشكوى مما يعتادها من:

(١) شوقٍ وأَرَقٍ ومَرِّ طيفٍ وقطع وَصْلٍ: ب (١–٣)، (٩)
(٢) لوم العاذل وخُذْلانه: ب (٢٠–٢١)

وكل منهما بؤرة فَعَّالة في ضوئها يتخلَّق السرد الشعري في النص.

والطيف والعاذل هنا كِلاهُما تقليد فَنِّي يُتَّخَذُ غالبًا تَعِلَّةً للسرد عن أشياء مجاورة؛ فالطيفُ تعلةٌ للسرد عن الشوق والهجر والانبتات والحاجة للآخر؛ الأنثى غالبًا. والعاذل كثيرًا ما يكون مَدْعاةً للسرد عن الكرم وإنفاق المال، وتقديمه الخصال الكريمة والمحامدَ على المكاسب الماديَّة. وعلى هذا النحو لا يدين النص للتقاليد الكبرى في بناء القصيدة من حيث موضوعاتها المشهورة؛ كالأطلال والرحلة والغزل والسفر ... إلا بهذين المحورين.

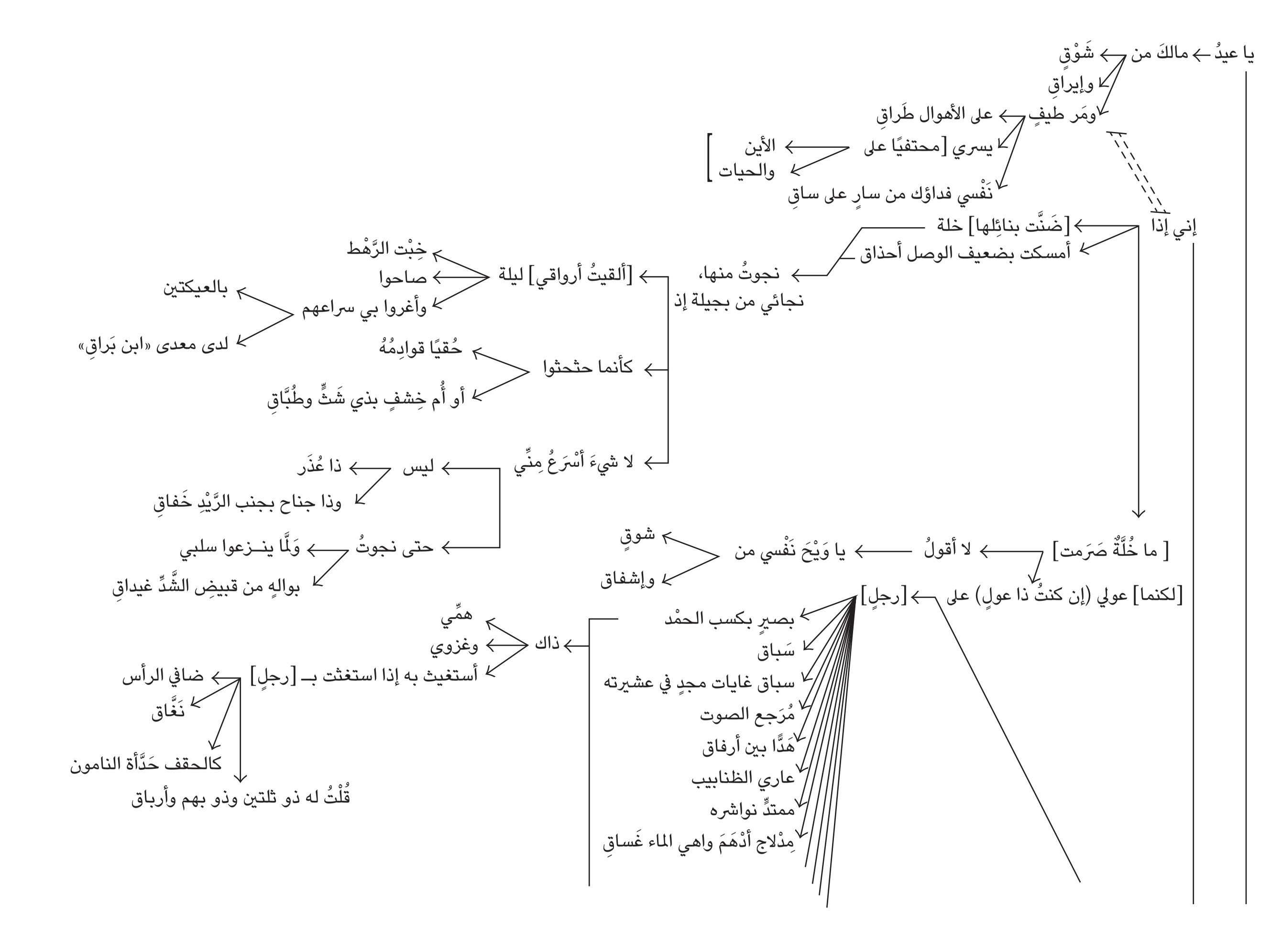
والنص يتداحُ عما يعتاد الذات من شوقٍ وإيراقٍ ومَرِّ طيفٍ وضنِّ الخُلَّةِ بنائلها وتَحْراق لوم العاذل. ويُعْطَفُ الأخيرُ على ما يعتاد الذات — مما ورد قَبْلًا على رواية الأنباري «بل مَنْ لعذالة» — فتكون «بل» للإضراب، ويغدو الإضراب هنا إضرابًا انتقاليًّا،[٢٣*] لا يلغى فيه الحكم السابق باعتياد الشوق والطيف والإيراق وإنما يثبت إلى جواره اعتياد لوم العاذل والعجز عن معالجته.

وإزاء هاتين البؤرتين يقف الشاعر متصديًا بِسَرْدٍ طويل يشكل جُل النَّصِّ. إزاء البؤرة الأولي يقف بسرده ابتداءً من البيت الثالث وحتى التاسع عشر. وإزاء الأخرى يقف بسرده ابتداءً من البيت الثاني والعشرين وحتى السادس والعشرين الذي تنتهي به القصيدة.

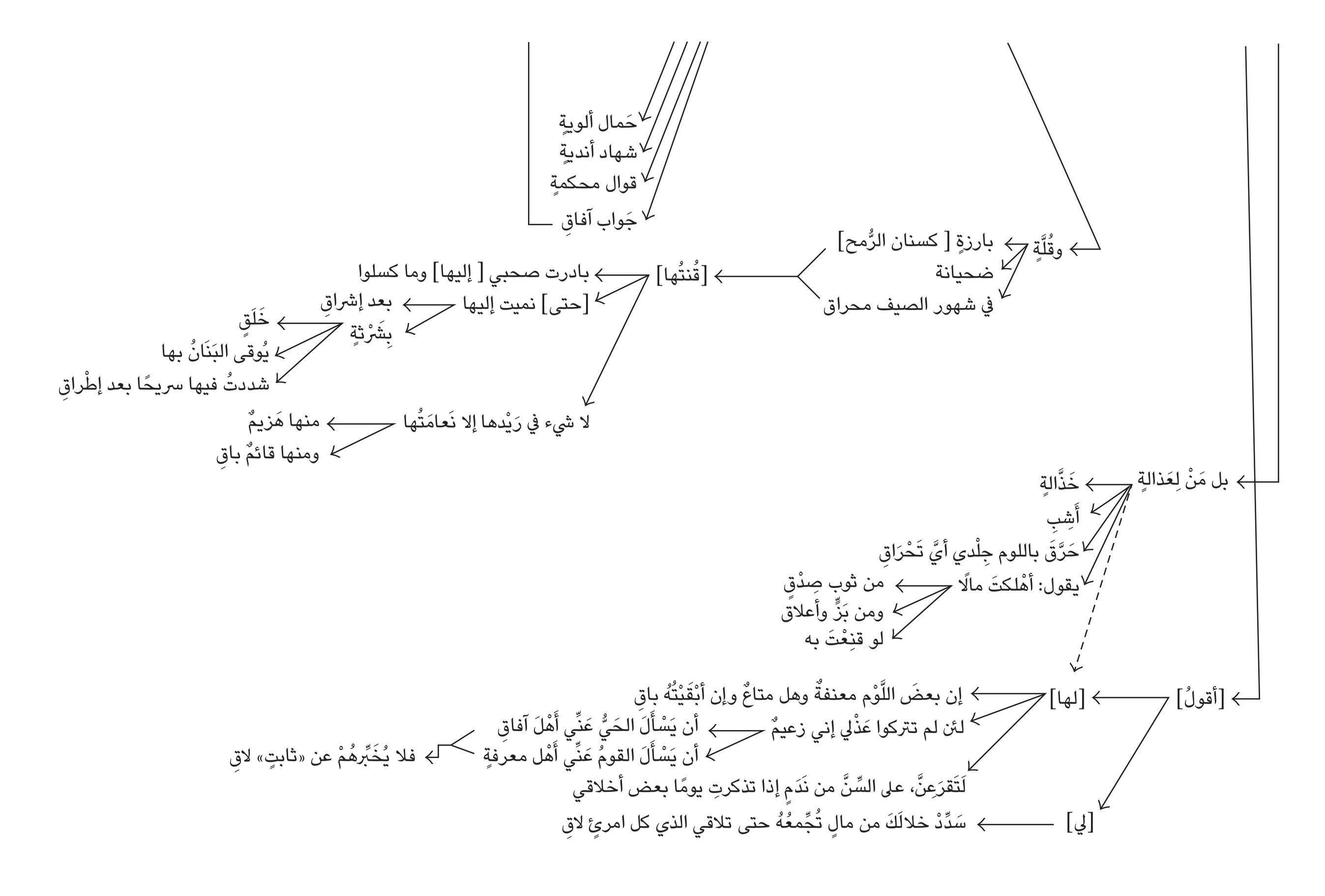
والمخطط التالي يبين تعالُقات النص وتفرُّعات السرد:

---

[٢٣] *الإضراب في «بل» إضراب انتقالي وإضراب إبطالي، والأخير يفيد نفي الحكم السابق قبل «بل» أو تكذيبه ثم الإتيان بحكمٍ جديد. انظر: علي توفيق الحمد، يوسف جميل الزعبي، المعجم الوافي في أدوات النحو العربي، ص١١٥ وما بعدها.



يا عيدُ ← مالكَ من
شَوْقٍ
وإيراقِ
ومَر طيفٍ
على الأهوال طَراقِ
يسري [محتفيًا على
الأين
والحيات]
نَفْسي فداؤك من سارٍ على ساقِ
إني إذا
[ضَنَّت بنائِلها] خلة
أمسكت بضعيف الوصل أحذاق
نجوتُ منها،
نجائي من بجيلة إذ
[ألقيتُ أرواقي] ليلة
خِبْت الرَّهْط
صاحوا
وأغروا بي سراعهم
بالعيكتين
لدى معدى «ابن بَراقِ»
كأنما حثحثوا
حُقيًا قوادِمُهُ
أو أُم خِشفٍ بذي شَثٍّ وطُبَّاقِ
لا شيءَ أسْرَعُ مِنِّي
ليس
ذا عُذَر
وذا جناح بجنب الرَّيْدِ خَفاقِ
حتى نجوتُ
ولَمَّا ينـزعوا سلبي
بوالهٍ من قبيضِ الشَّدِّ غيداقِ
[ما خُلَّةٌ صَرَمت]
لا أقولُ
يا وَيْحَ نَفْسي من
شوقٍ
وإشفاق
[لكنما] عولي (إن كنتُ ذا عولٍ) على
[رجلٍ]
بصيرٍ بكسب الحمْد
سَباق
سباق غايات مجدٍ في عشيرته
مُرَجع الصوت
هَدًّا بين أرفاق
عاري الظنابيب
ممتدٍّ نواشره
مِدْلاج أدْهَمَ واهي الماء غَساقِ
ذاك
همِّي
وغزوي
أستغيث به إذا استغثت بـ [رجلٍ]
ضافي الرأس
نَغَّاق
كالحقف حَدَّأة النامون
قُلْتُ له ذو ثلتين وذو بهم وأرباق



حَمال ألويةٍ
شهاد أنديةٍ
قوال محكمةٍ
جَواب آفاقِ
وقُلَّةٍ
بارزةٍ [كسنان الرُّمح]
ضحيانة
في شهور الصيف محراق
[قُنتُها]
بادرت صحبي [إليها] وما كسلوا
[حتى] نميت إليها
بعد إشراقِ
بِشَرْثةٍ
خَلَقٍ
يُوقى البَنَانُ بها
شددتُ فيها سريحًا بعد إطْراقِ
لا شيء في رَيْدها إلا نَعامَتُها
منها هَزيمٌ
ومنها قائمٌ باقِ
بل مَنْ لِعَذالةٍ
خَذَّالةٍ
أَشِبٍ
حَرَّقَ باللوم جِلْدي أيَّ تَحْرَاقِ
يقول: أهْلكتَ مالًا
من ثوب صِدْقٍ
ومن بَزٍّ وأعلاق
لو قنِعْتَ به
[أقولُ]
[لها]
إن بعضَ اللَّوْم معنفةٌ وهل متاعٌ وإن أبْقَيْتُهُ باقِ
لئن لم تتركوا عَذْلي إني زعيمٌ
أن يَسْأَلَ الحَيُّ عَنِّي أَهْلَ آفاقِ
أن يَسْأَلَ القومُ عَنِّي أَهْل معرفةٍ
فلا يُخَبِّرهُمْ عن «ثابتٍ» لاقِ
لَتَقرَعِنَّ، على السِّنَّ من نَدَمٍ إذا تذكرتِ يومًا بعض أخلاقي
[لي]
سَدِّدْ خلالَكَ من مالٍ تُجَمِّعُهُ حتى تلاقي الذي كل امرئٍ لاقِ

يمكننا تقسيم أزمنة النص الكبرى بحسب ترتيب أبيات النص على النحو الآتي:

(١) ب (١–٤) حال.
(٢) ب (٤–٨) ماض.
(٣) ب (٩–١٥) حال.
(٤) ب (١٦–١٩) ماض.
(٥) ب (٢٠–٢٤) ماض مستمر في الحاضر.
(٦) ب (٢٥، ٢٦) حال.

المنطلق الأساسي للنص هو «الحال» الذي هو حدث التَّعَجُّب والشكوى والضجر مما يلاقيه على نحو ما يبدو في ب (١)، ب (٢٠) لما فيها من نداء وشكوى.

هو زمن خطاب ما يعتاده من شوق ب (١)، وخطاب الطيف ب (٢)، وزمن الحديث عن النفس ب (٣). وهو كذلك زمن خطاب العاذلة والرد عليها في الأبيات (٢٥، ٢٦) وهنا نُفَرِّق بين زمن المقطع السردي وزمن الفعل السردي أو الخطابي ذاته.

فالأبيات (٢٥، ٢٦) مقطع ينتمي إلى «الحال» بما هو مقطع يمثل خطاب الذات/السارد للعاذلة، في حين ينتمى الفعل السرد نفسه في الشطر الأوَّل من ب (٢٥) إلى الحال ويستمر إلى المستقبل، أما الشطر الثاني فيقع الحدث فيه في إطار المستقبل. وكذلك حدثا ب (٢٦) حدثان في المستقبل أحدهما شرط لوقوع الآخر. وما خلاف ذلك في النص يندرج في حيز السرد.

ومن ثم يأتي زمن النص إجمالًا في الحاضر، ويعود من خلال بعض الاسترجاعات إلى الماضي، وتتضمن هذه الاسترجاعات الاستطرادات السردية التالية.

- سردُه عن نجاته من «بُجَيْلة»
- سرده عن ارتقائه قمة الجبل وبلوغه قُنَّتها.
- سرده عن العاذلة وحديثها ورده عليها.

أما سرده عن هذا الفتي الذي يُعَول عليه فإنه يأتي بصيغة الحال. ويمثل الاستطراد السردي الأول مشاهد عدوه ونجاته من «بُجَيْلة» ب (٤–٨)، التي تُقَدَّم من خلال مُجْمَلٍ سَرْديٍّ يُقَدِّم موضوع السرد دونما تفاصيل أعمالٍ أو أقوالٍ: «إذ ألقيتُ ليلةَ خَبْتِ الرَّهْطِ

أرواقي». ويُطْرَح هذا المُجْمَل عَبْر حركة استعاديَّة يعود فيها الزمن السردي للخلف ليحكي بعضًا من الوقائع القصصيَّة السابقة على لحظة الحكي، هذه الحركة الاستعاديَّة يتم تعميقها أكثر بتفاصيل تالية تُقَدِّمُ أقوالًا من نحو: «ليلة صاحوا – وأَغْرَوا بي سراعهم»، أو أعمالًا من نحو: «أغْرَوا – كأنما حثحثوا – [عدوتُ] لا شيء أسرعُ مِنِّي – لَمَّا ينزعوا سَلَبي».

ويُقَدَّم مَشهد العَدْو في الأبيات من خلال:

- مشهد غير مَجازِي التفت فيه القوم إليه وطاردوه ب (٥)
- مشهد مجازي لسرعته ب (٦)
- مشهد مجازي لعجز الآخرين عن طلبه واللحاق به ب (٧)
- مشهد غير مجازي لنجاته ب (٨)

ويشتمل النص سَرْديًّا على قدْرٍ من «المُعْلِمات» و«المخبرات» بما يكفل، إلى جانب تعيين الشخوص وتحديد الموضوع، تحديدَ الزمان والمكان. إنه يُعين الفاعل السَّرْدي ممثلًا في «تأبَّط شَرًّا» المتحدث بالنص، الذي يُصَرِّح باسمه العَلَم في نهاية النص: «ثابت». وكذا يحدد من أغار عليهم: قبيلة «بُجَيْلة»، وكذا موضوع الفعل السردي: الإغارة والسلب. ويُحَدِّدُ المكانَ: خَبْتِ «الرَّهْط». فالرَّهْط: موضع، والخبت هو المنخفض من الأرض المستوي، أضافه إليه للتحديد والتعيين. ويتحددُ الزمانُ أيضًا بالمكان، فيتعين زمان هذه الغارة بالتواجد في المكان: «ليلة خَبْت الرَّهْط»، بل يتحدد أيضًا بالفعل: «إذ أَلْقَيْتُ أرواقي» فبـ «إذ» الظرفية وما بعدها من فعل ماضٍ لفظًا ومعنًى يتعين الزمان في الماضي، ويعود النص لِيُحَدِّدَ هذه الليلة مَرَّة أخرى بالفعل، ولكنه هنا ليس فِعْله هو كما سبق في ب (٤)، وإنما بفعلهم (هُمْ): «ليلة صاحوا»، «ليلة أغروا بي سِراعَهُمُ». ويعود الفعل ليتعَين بالمكان: «بالعَيْكتين»، «لدى مَعْدَى بن بَرَّاق». والمكان الأخير يعود أيضًا ليتعين بالشخص: «ابن بَرَّاقِ»، وبفعله (عَدْوه). وعلى هذا النحو يُقَدَّمُ الحدث مرتكزًا على قوائم الزمان والمكان.

والنص مَعْنِيٌّ ببيان هيئة هذا العدو وسرعة هذا الانفلات وذلك الفرار، ومن هنا يماثل بين عَدْوه وعَدْوِ الظَّلِيم الذي تناثر ريشُه، أو الظبيةِ أُمِّ ولدٍ رَعَت مَنْبِتَ الشثِّ والطباق، فقَوِيت وضَمَرت فكان أشدَّ لعدوها. ومدار المماثلة هنا على «السرعة»؛ إذ جعل النصُّ السُّرعة مشروطةً بدفع القوم الظليمَ أو الظبية؛ حالَ حثحثتهما.

وهنا يخرج الزمن عن قبضة التحديد، فقط يُتَصَوَّر في أدْنى حدودٍ يمكن للفعل أن يستغرقها. ولا يصبح الزمن فقط مؤطِّرًا للحدث، وإنما هو بعض الموضوع نفسه. فمدار «ألقيتُ أرواقي» أي استفرغت مجهودي في العَدْو، وكذا ما يُشَبه به من عدو الفرس أو عدو الطير الجارح؛ على محاصرة فكرة «السرعة» بوصفها موضوعًا للحدث. ولا يُثْبِتُ له النصُّ هذه السرعة المُلْفِتة في كل لحظة وحين، وإلا لما كان ثمة مزية في الموقف، ولما كانت نجاته عجيبةً أو شيئًا لافتًا. فتعلق الموقف على حثحثتهم وإغراء سراعهم.

وقد يحيل ظاهر التركيب في ب (٧) على إطلاق الزمن وإطلاق سرعته:

لا شيءَ أسرعُ مِنِّي ليسَ ذا عُذَرٍ   وذا جَناحٍ بِجنْبِ الرَّيْدِ خَفَّاقِ

ولكن سياق النص يَشُد العبارة إلى المشهد السابق ب (٥، ٦) فيقترن به هذا الإطلاق، ومن ثم يتقيد الزمن والسرعة بمطاردة بجيلة وفتيانها له. ولكن الشاعر جعل من سرعته وعدوه شيئًا فَذًّا عندما أعْرَض عن تفصيل مطاردة فتيان بجيلة له أو وصف عدوهم، واكتفى بالمقارنة مع «ذكر النَّعام، والظبية، والفرس، والطائر الجارح»، وهم بالأصالة نماذج عليا للعَدْو والسرعة. والقصة بكاملها تمثيلٌ رمزي يقدمه السارد ليتوصل في الظاهر إلى قيمة عليا واحدة هي «السرعة»، ومن هنا انتخب من الأحداث ما يُفضي إلى هذه الصفة، فلم يحدثنا مثلًا عن سبب غَزوِه «بُجَيْلة»، ولا ملابساته، ولا تفصيلاته التي ذكرتها كتب الأخبار والشروح.[٢٤*] هذه القيمة التي يتوصل إليها يعود ليمثل بها في فِراره ممن يخلف وعده معه ويضِنُّ بنواله. يقول التبريزي في معنى البيت: «إذا مَلَّتْني صديقةٌ لي، فصارت تنقض حبل الوصل بيني وبينها، وتنكث العهدَ الذي عليه عاهدتها، أطلقتُ نفسي من إسارها، وتخلصْتُ منها تَخَلُّصي من أعدائي بني بُجَيْلة، ليلة صارت بالمرصاد، تطلب على الماء الذي وردتُه حتفي، وتَجْهَدُ في أسري

٢٤ *انظر: التبريزي، ١: ١٠٦–١٠٨.

انظر: الأصفهاني، ٢٣: ٨٣٣٠–٨٣٣٣.

انظر: البغدادي، خزانة الأدب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ٣:٣٤٤ وما بعدها.

وأسر صَحْبي».[٢٥] ويجعلنا تأبَّط شرًّا رغم إثباته هذه السرعة. مقدِّرين لعنائه ومجهوده. والبيت الثامن، كما يعبر عن نجاته، يعبر عن مُشارفة القوم الإمساكَ به، وإن لم يحدث، وهذا من خلال غرس ما يدعو إلى التناقض. ففي الوقت الذي يعبر به عما يقربه من الأسر والإيقاع به، يعبر بما يثبت شدة عَدْوه بما قد لا يدع مجالًا للإمساك به. ولعل هذه الحالة الشديدة التأزم وذلك الضيق يُبينان هذا المجهود المُسْتَفرَغ للنجاة؛ ففي الوقت الذي يُقِرُّ فيه بنجاته يعبر عن نفسه بوصفه مظفورًا به؛ فـ «لما» تُقَرِّبُ الفعلَ من المستقبل الذي لم يحدث. تقول الشروح إن الشاعر أتى بـ «لما» قبل الفعل «لأن فيه تقريبًا لحصول الفعل وإن لم يقع».[٢٦] وكذا يُعَبرُ عن السلاح بالسَّلَب، ولم يُسْلَب «إطلاقًا بما كان يئُول إليه لو ظفروا به».[٢٧] ويُقَدِّرُ الشراح قوله «بِوَالِهٍ» على تقدير: «بعدوٍّ والِهٍ» أو برجلٍ والِهٍ من شِدَّة عدوه.[٢٨] والتقدير الثاني يُجَسِّدُ به الشاعر من نفسه شخصًا آخر يتطابق معه، أو أنه يعبر عن نفسه كما يعبر عن الغائب. ويصبح قد نجا بَعْدَ أن جُنَّ جُنُونُه من شِدَّة عدوه، فهو يَعْدو عدوًا واسعًا «صاحبُه منخوب القلب، قد رمى بنفسه كُلَّ مَرمًى، فهو ذاهِلُ العقل».[٢٩] ففضلًا عن بيان شِدَّة عدوه وحرْصه عليه يُقَدِّمُ فُقْدان عقله ثمنًا لنجاته، ثمنًا لاستعادته حياته.

وتقدم الأبيات (١٦–١٩) سَرْد تأبط شَرًّا عن قمة الجبل، تلك الـ «قُلَّة» البارزة كسِنان الرُّمح، لِدِقتها وطولها وخطرها، فلا يتعرض لها إلا موقنٌ بالقَتْل. لا تفارقها الشمس، تُحَرِّق المرتقي إليها في شهور الصيف لدُنُوِّها من قرنها. هذه القُلَّة التي يصفُ، يقرر صعودَه إليها، التجاءَه إلى قمتها؛ حيث لا أحد يكاد يصل إليها، فضلًا عن سبقه صحابه إليها وسرعته في اعتلائها دون بقية المتمرسين بذلك. تلك هي لُب الحكاية التي تسْرُدها الأبيات موصولةً بدواعي السرد عنها، أو بالأحرى بوظيفة وصف الـ «قُلَّة»؛ إذ يتم السرد عن الذات المرتقية من خلال السرد عن الشيء المُرْتَقَى. بمعنى تحويل «الفعل» إلى «وصف». بعبارة أخرى محاولة لتنحية «الوظيفيَّة» في السرد لصالح

[٢٥] التبريزي، ١: ١٠٥.

[٢٦] التبريزي، ١: ١١٦.

[٢٧] السابق، نفسه.

[٢٨] نفسه.

[٢٩] نفسه.

«القرينيَّة»، فَيدْرَج فعل «الارتقاء» بوصفه قرينة تصف «القُنَّة» أو «القُلة». وتُقَدَّم القُنَّة من خلال:

- ملفوظ حالة:[٣٠*] «لا شيء في رَيْدها إلا نعامتها، منها هزيم ومنها قائمٌ باقِ»
- وملفوظَي فعلٍ:[٣١**] «بادَرْت صَحْبي [إليها] وما كسِلُوا»

: «نميتُ إليها بعد إشراق، بشرثةٍ خَلَقٍ يُوقَى البنَانُ بها شَدَدْت فيها سريحًا بعدَ إطْراقِ».

ويعود ملفوظا الفعل في النهاية — بالنسبة للقُنَّة — ملفوظَي حالةٍ؛ إذ يُقَدِّمان في التحليل الأخير «حالة» المفعول الدلالي (القُلَّة)، لا حالة الفاعل (السارد/تأبَّط شرًّا) ففي الملفوظات السابقة:

- سابَقَ أصحابه إلى القمة، فسبقهم، ولم يؤتوا عجزًا ولا كسلًا، وإنما هو حِرْصه على التقدم وسبقه إياهم إليها. إنه يجعلها الهدف والغاية في حين أن مدار الأمر لازم الهدف.
- نما إلى القمة حيث لا أحد، حيث تكسرت خشبات الطلائع (١٨).[٣٢***] فالمكان مُقْفِرٌ لا يأتيه أحد، وأنَّى لأحدٍ أن يعلو إلى هذا الموضع أو يبلغه إلا «تأبَّط شرًّا».
- وأيضًا عَرَّج على وصف نعله (شرثةٍ – خَلَقٍ – يُوقَى البنان بها)؛ فهي ممزقة من شِدَّة عدوه، وأثر فِعاله، كذا لا اتساع فيها؛ إذ هي أقل القليل الذي يقي أقدمه بعض الشيء ويعينه على تسلق القمم، دون أن يعيقه عن شدَّة العدو. لقد شَدَّ

[٣٠*] ملفوظ حالة Statis statement: ملفوظ سردي narrative statement في صيغة «يكون»، ملفوظ يقدِّم حالة state، أو على نحو أكثر تحديدًا، تأسيس وجود الكينونات بتعيينها أو وصفها.

[٣١**] ملفوظ فعل process statement: ملفوظ سردي في صيغة «يفعل» أو «يحدث». ملفوظ يقدم حَدَثًا، وبالأخَصِّ «عمل act» أو حدث عارض happening وملفوظَا الفعل والحالة نمطَا تقديمِ الخطاب للقصة story عند تشاتمان. انظر: قاموس السرديات، ص١٥٨، ١٨٥.

[٣٢***] «لا شيء في رَيْدها إلا نعامتها»، إذ النعامة: ظُلَّة أو عَلَمٌ يُتَّخَذُ من خشب، ربما اسْتُظِلَّ به، وربما اهتُدِي به.

انظر: التبريزي، ١:١٢٧.

انظر: تاج العروس، مادة «نعم».

فيها سريحًا فهي خلقة بالية، وفوق ذلك هو يتولى أعماله بنفسه، لا يوكلها إلى أحد، ليكون الإنجاز على الوجه الذي يرضى. يقول التبريزي: «وإنما تولى إصلاح نعله بنفسه دلالة على تبذُّلِه، وأنه جارٍ على عادة الصعاليك: يلزم القفْرَ، ويجانب الإنس، ويتولى كل عمل بنفسه، ولا يتَّكِل على غيره».[٣٣]

ويُتابَع في الأبيات (١٠–١٥) وصف هذا الفتى الذي يُعَوَّلُ عليه عند الشدائد ويُسْتغاث به، الذي هو كما يقول الشارح: «رجل يبادر نهايات المجد، فيحرز قَصَبات السبق، آمرًا وناهيًا فيما بين أصحابه وشيعته ... لا يُهِمُّه بطنه، وإنما هَمُّه مصروف إلى كسب المحامد، ركَّاب للَّيل في [طلبه].[٣٤]* أشد ما يكون ظلمة ومشقة ... لا يعرف التصوُّنَ والترفُّه، بل يتمرنُ بشدائد الأسفار».[٣٥]

إن مدار الأوصاف هنا بالفعل على الرجل الكامل، ولكنها تبدو صفات مِقيسة إلى فروسية الصعاليك — إن جاز التعبير — إذ تعود هذه المحامد على شخص هو أقرب لكونه «صعلوكًا»، فهو على نحو ما تبين سابقًا «عاري الظنابيب»، «ممتد النواشر» وهي أوصاف من أوصاف الصعاليك؛ إذ هي ما يلزم العَدَّاء ويتصف به في حياته وممارساته. هو أيضًا «مِدلاج أدْهَم واهي الماء غَسَّاق»، فلم يَرْضَ فقط بأن يكون كثير الإدْلاج في الليل حتى جعله مظلمًا شديد الظلمة مطيرًا.

والتبريزي الذي يُثبت «استغَثْتُ» بالضم يشرح البيت بما يوحي بصورة أقرب إلى ذلك. يقول: «والمعنى: إذ استغثتُ برجلٍ لا يعرف التصوُّنَ، والترفُّهَ، بل يَتَمرن بشدائد الأسفار ويتبذَّل فيها، فيكثر شعر رأسه، ويطول نعيقه في أثر الطرائد التي يسوقها. فذاك هَمِّي الذي أهتم له وأغتنمُ صُحْبَتَه».[٣٦]

---

[٣٣] التبريزي، ١: ١٣٠.

[٣٤] *في الأصل «طلبها» ومعها لا يَسْلُس لنا المعنى ولا يستقيم.

[٣٥] التبريزي، ١: ١١٩–١٢٣. واختار الباحث الرواية التي تضبط التاء في «استغثت» ب (١٤) بالفتح، وهي إحدى روايتَي المرزوقي، وإحدى نُسَخ شرح التبريزي، وهي ما اختارها محققا المُفَضليات؛ شاكر وهارون دون غيرها. والمعنى عليها أجود وأبلغ؛ فهو يستغيث بهذا الفتى الذي هذا وصفه إذا استغثت أنت — أو استغاث الآخرون — بمثل هذا الراعي، الذي لا علاقة له بالحرب البتة.

[٣٦] التبريزي، ج١، ص١٢٣.

ولا أتصور في هذه الأبيات أن هذا الفتى المستغاث به عند الشدائد، هذا المعوان على المصائب، هذا الفتى الذي يُتَحَزَّنُ، عليه؛ يَبْعُد عن أن يكون تأبَّط شَرًّا نفسه،[٣٧*] هذا الذي لا يُعَوِّلُ — حتى إن كان ذا عَولٍ — إلا على نفسه. فما أخلاق الصعاليك وفروسيتهم إلا كذلك، إنه يقوم في كل عملٍ بنفسه، ولا يتكِل على غيره، كما يقول التبريزي في شرح ب (١٩).

وعلى هذا أعود فأربط بين هذه الأوصاف المتجمعة حول هذا الرجل الكامل ب (١٠–١٥) وهذه الأبيات (١٦–١٩) في وصف «القُلَّة»، أربط بين كل ذلك والمصدر «عَولي»، بمعنى أن تصبح «قلة» ليست مجرورًا بـ «رُبَّ» وإنما معطوفة على «بصيرٍ» المجرورة بحرف الجر «على»، ليصبح أساس التركيب: «لكنما عِوَلي على بصيرٍ ... وعلى قُلَّةٍ ...»

وهنا لا يُعَوِّل تأبَّط شرًّا — إذا أعوزته الحاجة — إلا على نفسه، وعلى «قُلَّةٍ» يركن إليها بعيدًا عن الناس، لا يصلها أحد إلا هو.

ولعلنا نلحظ تناظُرًا بين مكونات الأبيات (١٦–١٩) والأبيات (١٠–١٥) وإذ «السعي» قاسم مشترك بين ب (١٠، ١١) والبيت (١٧). وكذلك غايات المجد والمحامد التي تُذْكَر في البيت (١١) تُجَسَّد من خلال القُلَّة والقُنَّة ب (١٦، ١٧)، إنها بعض تلك الآفاق «جَوَّاب آفاق» ب (١٣)، التي لم يصلها أحدٌ قبله «سبَّاق غايات مجدٍ» ب (١١). ولَمْ يُحَدَّد في حدث الارتقاء ومبادرة الصِّحاب إلى قُنَّة الجبل زمنُ الصعود، ولا مُدَّته، وما يُحَدَّدُ فقط هو زمن «النمو» إليها: «بعد إشراقِ» ولعله هو نَفْسُهُ زمن الصيد والطرائد وزمن مكاشفة العدو في الحروب والالتحام بهم. وفوق ذلك يرتبط الوصول بسطوع الشمس وغمر ضيائها الأشياء، يرتبط الوصول بهذا اليوم الجديد على الولادة الثانية، بهذا البعث الذي يتجدد كل يوم.

وليس الأمر مقصورًا فقط على هذه الأبيات التي يَسْرُدُ فيها عن نفسه بتصريح أو بتأولٍ، فَسَرْدُه أيضًا عن «الطيف» ب (١، ٢) هو سَرْدٌ عن صعلوك!

---

[٣٧] *يلمس هذا التقارب الأخير أيضًا د. حسن البنا عز الدين، في ثنايا تحليله للطيف في النص، عندما يقول: «يقدم الشاعر صورة للبطل الذي يُعَوَّلُ عليه في حل المشكلة. والصورة مثاليَّة حقًّا، ولكنها تقترب كثيرًا من الشاعر المخاطر في صورة الطيف والناجي بنفسه من أسر بجيلة».

انظر: د. حسن البنا عز الدين، الطيف والخيال في الشعر العربي القديم، ص١٣٧.

يا عِيدُ مالَكَ من شَوقٍ وإيراقِ ومَرِّ طَيْفٍ على الأَهْوالِ طَرَّاقِ
يسري على الأَيْنِ والحياتِ مُحتَفِيًا نَفْسي فِداؤكَ مِن سارٍ على ساقِ

لن نتوقف كثيرًا عند «طَرَّاق» وبنائها على المبالغة (فَعَّال) من الإتيان ليلًا؛ إذ الطيف قرينُ الليل في كثير وإن لم يمتنع مجيئه نهارًا. لكن ما يتوجَّب الوقوف عنده هو هذا الوصف «مُحتفِيًا»، إننا أمام «طيفٍ حافٍ»! وأهوال تُجْمَل في البيت الأوَّل، ويُذكر بعضها في البيت الثاني: «الأينِ والحيَّات».[38*] ويُفَسَّر الأينُ بالإعياء كما يُفَسَّر بـ «الجانِّ من الحيات»، الذي يكون قد ذكره هنا على الرغم من اشتمال قول «الحيات» على أجناسها كلِّها؛ تخصيصًا إياه بالذكر على طريق التهويل إذ الجانُّ أخبثها.[39]

وعندما يفتدي الشاعرُ الطيفَ الذي يطرقه يومئ كذلك للحفاة الرَّجالة، وهو ما يُسْتفاد من تفسير كلمة «ساق» في قوله: «نَفْسي فداؤُكَ من سارٍ على ساقِ» إذ محتملٌ أن يكون المراد بـ «الساق»: الشِّدَّة، فـ «يكون معنى البيت: يسري هذا الخيال – على ما يعرض له من تعب وإعياء ووطء حيات – حافيًا، ثم التفت إليه فقال: تفديك نفسي من سارٍ على شِدَّة. ويجوز أن يكون المراد بالساق: واحد الأَسْوُق؛ لأنه كما قال «يسرِي»، وصَفَه بما يوصف به ذو الساق، ويكون المرادُ به الجنس. والمعنى: تفديك نفسي من سارٍ على قدمٍ، والمعنى: من الناس كلِّهم. ويجوز أن يقصد بالكلام إلى الحُفاة الرَّجالة خاصَّةً دون الركبان، لقوله «مُحتَفِيًا»، وهو الذي لا حذاء عليه».[40]

---

[38] *يقول الشريف المرتضى: «وقد تَعَجَّب الشعراءُ كثيرًا من زيارة الطيف على بُعدِ الدار وشَحْطِ المزار، وَوَعْرَةِ الطُّرُق، واشتباهِ السُّبُلِ؛ واهتدائه إلى المضاجع من غير هادٍ يُرشِده، وعاضدٍ يَعْضُدُه؛ وكيف قطَعَ بَعيدَ المسافةِ بلا حافر ولا خُفٍّ، في أقرب مُدَّة وأسرع زمان، لأنَّ الشعراءَ فَرَضَتْ أن زيارة الطيف حقيقة، وأنها في النوم كاليقظة، فلا بُدَّ مع ذلك من العجب مما تعجبوا منه من طيِّ البعيد بغير رِكاب، وَجَوْبِ البلاد بلا صِحاب».

انظر: الشريف المُرْتضى، طيف الخيال، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، مراجعة: إبراهيم الإبياري، سلسلة تراثنا، نشر وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مطبوعات دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط١، ١٣٨١هـ/١٩٦٢م، ص٦.

[39] التبريزي، ١:٩٩.

[40] السابق، ١: ١٠٠ وما بعدها.

وعلى هذا النحو استخدم «تأبَّط شَرًّا» «الطيفَ» — الذي هو تقليدٌ فَني — أداةً غير شفافةٍ للسَّردِ عن بعض قيم الصعلوك الحافي المخاطِر وملامحه.

وعلى هذا النحو تغدو القصيدة سَرْدًا سِيريًّا ذاتيًّا، وبخاصة عندما يمهرُ «تأبَّط شَرًّا» قصيدته في البيت (٢٤) باسمه:

إنِّي زعيم لئِن لم تتركوا عَذَلي أن يَسْأَلَ الحَيُّ عنِّي أهلَ آفاقِ
أن يَسْألَ القومُ عنِّي أَهْلَ مَعرِفةٍ فلا يُخَبِّرُهُمْ عن «ثابتٍ» لاقِ

هنا تتحول — صراحةً — هذه الأنا الكتابيَّة التي تتحرك في النص من أنا المؤلف الضمني لتَتَماهى مع أنا المؤلف الحقيقي «ثابت بن جابر بن سفيان بن عَدِيٍّ» الملقب بـ «تأبَّط شَرًّا». بعبارة أخرى تتطابق الشخصيَّة مع السارد مع المؤلف الذي يقترن النص به بوصفه مؤلفًا له، ويَبْسُط اسمه داخله أيضًا بوصفه السارد وأيضًا الشخصية المسرود عنها. إنه يمهرُ سَرْده عن ذاته باسمه العَلَم لئلا تذهب هذه الأوصاف التي تتقرر في الهواء، لئلا يُذَوِّبَ التخييل هذه الشخصيات التي يَسْرُدُ عنها في شخصيات أخرى عبر القراءات اللانهائية للمتلقِّين. إن «تأبَّط شَرًّا». يُثبِّتُ سَرْدَه بذاته الشخصية عبر «أنا» السارد الذي يحكي عن نفسه.

وهنا لم يكن استعمال ضمير المتكلم دومًا هو الشرط الوحيد لتطابق السارد مع الشخصيَّة؛ إذ وقَعَ هذا التطابق أيضًا بعيدًا عن ضمير المتكلم، وعبر ضمير الغائب ب (١٠–١٥) إذ أحالَ سياقُ النص ومنظومة قيم العالم الذي يَسْرُد «تأبَّط شَرًّا» عنه، وتأويل الباحث للنص؛ أحال كل ذلك إلى تمييز تطابق إحالة ضمير الغائب في الأبيات (١٠–١٥) مع إحالة ضمير المتكلم في سائر النص.

وربما كان ميثاق هذا السرد عن الذات جليًّا عن بعضهم من البيت الأوَّل، باعتبار جنس الشكل الكتابي — الذي هو الشعر — ولكن التقرير الصريح له في نهايات النص يجعل كُلَّ تأويلٍ للشخصيَّة يمر عبر المؤلف الحقيقي للنص — تأبَّط شَرًّا — الذي هو السارد نفسه.

ويتعين التشكيل الزمني للأبيات (١٠–١٥) عبر متابعة اثنتي عشرة صيغة من المشتقات بين «اسم فاعل وصفة مشبهة واسم مفعول وصيغة مبالغة ومصدر»، عن هذه الصيغ يصدُرُ زمن أوصاف هذا الفتى، وهو ما يشير إلى زمن الدلالة المطابقة لها

من الفعل. وتجدر الإشارة إلى أن هذه المشتقات، التي هي مشبهات أفعال، لا تحمل الزمان في بِنيتها الصرفية، وإنما تحمله في سياقها النحوي.[٤١]

والزمن هنا إجمالًا هو زمن الحال الذي هو زمن السرد، زمن التحدث، أما زمن أوصاف هذا المسرود عنه فيختلط بين الحال والماضي المستمر إلى الحال، سواء أكان متقطعًا لإفادة التكرار والحدوث أم مستمرًّا لإفادة الثبوت.

فقوله «عاري الظنابيب» الصفة المشبهة فيه دالةٌ — زمنيًّا — على أمرٍ مستقر ثابتٍ متصل بحال الإخبار، حال السرد؛ إذ «الظنابيب جمع ظنبوب. وهي حرف عظم الساق. والعرب تمدحُ الهُزال وتهجو السِّمَن ... وقوله: «عاري الظنابيب» يحتمل وجهين: أحدهما أن يريد تعرِّيه من اللحم، والثاني أن يريد أنه مُشَمَّرُ الثياب».[٤٢] ومن ثَم تجعل الصفةُ المشبهةُ قِلَّة اللحم والشحم في أقدامِهِ صفةً لازمةً له، وكذلك تحكم على تشميره ثيابه وإطلاق رجليه للريح استفراغًا لمجهوده في العدو.

وربما عُدَّ المشتق «عاري» على هذا المعنى الأخير من قبيل اسم الفاعل لا الصفة المشبهة. ولكن الصيغة حينئذٍ ستظل توحي سياقيًّا بالحال المستمر.

وكما يتردد الوصف: «عاري الظنابيب» بين الصفة المشبهة واسم الفاعل يتردد وصفه «ممتدٍّ نواشرُه» بين الصفة المشبهة واسم المفعول. إذ «النواشر: عروق ظاهر الذراع، الواحدة: ناشرة ... وقوله «ممتد النواشر» يحتمل أمرين؛ أحدهما: أن يريد قلة اللحم على الذراع حتى تظهر العروق، والثاني: أن يريد بامتدادها طولَ الذراع، واستكمالَ الأعضاءِ؛ لأن النواشر تمتد بطولها».[٤٣] فالوصف دالٌّ زمنيًّا على الثبوت، من حيث هو صفة مشبهة، ودال على الحدوث في الحال من حيث هو اسم مفعول؛ إذ قلةُ اللحم في الذراع مما هو عُرْضه للتغيُّر. أما اسم الفاعل «مُرَجِّع الصَّوت» فيشير — زمنيًّا — إلى الحال والاستمرار، فهو لا يفتأ يصيح بأصحابه آمرًا ناهيًا. ووصفه بكونه «هَدًّا بين أَرْفاقِ» المشتق فيه مصدرٌ وقع حالًا، وهي صيغة تثبت الوصفَ دونما تقييد بزمان

[٤١] انظر: د. محمد عبد الرحمن الريحاني، اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٣٥.

[٤٢] التبريزي، ١: ١١٩.

[٤٣] السابق، ١: ١١٩–١٢١.

خاص؛ إذ لم تَقُم قرينةٌ على تخصيصه، ومن هنا صار ثابتًا في جميع الأزمنة ولزمَ ثبوتُه — قولًا واحدًا — على الأقل وقت الحديث، وقت السرد.

أما تعبيره بصيغة المبالغة «فَعَّال» من نحو: «سَبَّاق»، «سَبَّاقِ غاياتِ مَجْدٍ في عشيرتِهِ»، «حَمَّال ألوية»، «شَهَّاد أَنْديةٍ»، قَوَّال مُحْكَمَةٍ، «جَوَّاب آفاقِ»؛ فإنه يقتضي — زمنيًّا — تكرر الحدث واستمراره، وكذا صيغة «فَعِيل»: «بصيرٍ بكسْبِ الحَمْد». وتبدو في صيغة «مِفْعال» في قوله «مِدْلاج أدْهم واهي الماء غَسَّاقِ» دلالة الماضي المستمر للحاضر. يقول الفارابي: «إن مفعالًا يكون لمن دام منه الشيء أو جرى على عادة فيه.»[٤٤] وبعامة يحيلنا سياق القصيدة ودلالة الأبيات إجمالًا وسياقها إلى عَدِّ زمن هذه الأوصاف هو الماضي المستمر إلى الحاضر، وبما لا يمنع جريانها أيضًا في المستقبل.

[٤٤] الفارابي، ديوان الأدب، تحقيق: د. أحمد مختار عمر، نشر: مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٩٧٤م، ١: ٨٣.

الفصل الثاني

الشخصيَّة والسرد الشعري

المبحث الأول: الاسم وتنميط الشخصيَّة

(١) الأسماء كما تتمثل في واقع الحياة تحمل مغزًى دلاليًّا قد لا يُنْظَر إليه كثيرًا مع دورة الحياة، وقد لا يلتفتُ الشخص نفسه لاسمه ودلالاته محاولًا تحقيقه أو التطابق معه، أو ربما ساءه الاسم فَتَعَمَّد الانحراف بسلوكه عن مغزاه. إننا بعامةٍ في الحياة لا نكاد نتأمل دلالة أسمائنا. ولربما كان هذا لأننا نُوْلَد فَنُمْنَح أسماءنا، قد نحققها، وقد لا نحققها. نحن مخلوقون داخل عالم جُل ما فيه مُخَبَّأٌ عَنا؛ الناس بأخلاقهم ونفسياتهم وسلوكهم، مصائب الدهر ونوائبه، أفراحه ومباهجه، الطبيعة، المكان المحتجب.

نحن أيضًا مُخَبَّئون عن أنفسنا، لا نعلم من أمورنا الغائبة شيئًا، ولا نكاد نملك كثيرًا في أحداثنا الحاضرة. فَتُرى على هذا النحو — وهو بعضٌ من كثير — تُرى نستطيع أن نحقق أسماءنا.

هذا في الحياة[١]* أما في العمل السردي التخييلي فالشخصية تُخْلَق باسمها وسلوكها وأبعادها، صراعاتها محكومةٌ محدودة، وما يُقَدَّم للقارئ أو المستمع هو كل ما

[١] *للاسم في الحضارات القديمة وضعٌ خاص؛ فالاسم الشخصي في الحضارة المصرية القديمة سواء كان خاصًّا بإله أو بملك أو بإنسان أو بحيوان – كان أكثر من وسيلة للتعرُّف، كان جزءًا أساسيًّا من الشخص، وكأن الحديث عن الاسم حديثٌ عن الجوهر، بهذا — وبما كان يعتقدون به من القوة الخلاقة والجبريَّة للكلمة — كانت كتابة اسم شخص أو النطق به إعطاءً للحياة والبقاء له، وفي ذات الوقت كان محو اسم الأعداء بعد موتهم أو تشويههم على آثارهم كفيلًا بمنع عودتهم إلى الحياة مَرَّةً أخرى … وكانت الإبادة الحقيقيَّة — حتى لبعض الآلة — بمحو أسمائها من على الجدران والمعابد؛ ف «آمون» في عهد «إخناتون»، «وسِت» رمز الشر أُبيدا بمحو اسميهما. وما كان من سبيلٍ للمسافر في العالم الآخر،

يعرفه عنها، وفي هذا الوضع «تسمية الشخصيات هي دائمًا جزءٌ مهم من عملية خلقها».[٢]

إن الاسم العَلَم يُطْلَق في القصيدة ويُراد به أحد سلوكين:

- إما سلوك هو عين التحقق الواقعي المادي، فيُموقِعُ الاسمُ النَّصَّ في حادثة ما أو مكان بعينه أو شخوصٍ بأعينهم على نحو ما نجد غالبًا في الفخر والهجاء والرثاء؛ فالاسم أقرب إلى التصديق الواقعي، ويشير غالبًا لأشخاصٍ ومواضع وأيامٍ. على نحو ما سبق في الفصل الأول.
- أو يتخذ الاسم طابع الأُمثولة الرمزية (الأليجوريَّة Allegory)[٣]* بتحقيقه لمغزًى دلاليٍّ معين، سواء أمسكنا بكل أطراف إشارياتها أو بعضها.

حتى يتسنى له السيطرة على أرواح العالم السفلي، إلا معرفة أسمائها السِّرِّيَّة وإلقائها عليها.

لقد كان الاسم عندهم قوة حيَّة، فقد يعني اسم الطفل شكرًا للإله، أو تعويذةً سعيدةً تُتلى عند العُزْلة، أو صلاةً من أجل الطفل المولود حديثًا، أو تعويذةً تُقال ضد أعداء مصر. وكان يُمكن ترجمة كل اسم إلى جملة تزخر بالأهميَّة، فـ «خوفو» معناه: «عسى أن يحميني»، و«رمسيس» معناه: «خَلَقَهُ رَعْ»، وهكذا.

(انظر: جورج بوزنر وآخرون: معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة: أمين سلامة، مراجعة: د. سيد توفيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٩٦م، ص٣٣).

ويبدو أن الاعتقاد بكون اسم الشخص أو الشيء هو جوهر هذا الشخص أو الشيء ذاته كان معتقدًا شائعًا في الثقافات القديمة بعامة؛ ففي «الأوديسة» يجيب «أوليس» العملاق «بوليفيم» الذي كان يتوعده ويسأله عن اسمه بحيلة أن اسمه هو «لا أحد»، وهي كلمة غامضة في الإغريقيَّة والفرنسيَّة، تنصرف للنفي كما تنصرف لأي أحد. ذلك أن معرفة اسم الشخص كانت تسمح بالسيطرة عليه سحريًّا (وغير بعيد عن هذا ارتباط السحر باسم الشخص، واسم الأم في الثقافة الشعبية المعاصرة في العالم العربي)، وفي الصين أيضًا كانت معرفة الاسم وقول الكلمة هو امتلاكٌ للكائن أو إنشاء للشيء، فكل حيوان يُرَوِّضه من يعرف اسمه. وللآن في أفريقيا عند بعض القبائل هناك اسمان لكل شخص، اسم معروف واسم سري، وذلك لكيلا يكون للجنيات سلطان عليه، لأن الاسم هو الشخص (انظر: فيليب سيرنج، الرموز في الفن والأديان والحياة، ص٤٣٥، ٤٣٦).

[٢] ديفيد لودج، الفن الروائي، ص٤٥.

[٣] *يُعرِّفها د. صلاح فضل بأنها «التمثيل الرمزي للأفكار المُجَردة عن طريق الأشكال المستعارة. راجع: أساليب الشعرية المعاصرة، سلسلة كتابات نقديَّة، الهيئة العامَّة لقصور الثقافة، ١٩٩٦م، ص٢٠٦. وثمة ترجمات أخرى منها: «المجاز، المجاز التمثيلي، التمثيل، والقصة الرمزية، والأمثولة»، فضلًا عن تعريبها (الليجورة).

وليس الأمر مرادًا به تحقيق مغزى دلالات الاسم أو نقضها، فلربما عاند سلوك الشخصية العلاقة الواضحة مع الدلالة، ولكن على الإجمال هو في غالب الأحوال يصبح نسقًا محددًا من الدلالة. وهذا الطابع الأليجوري نجده كثيرًا في التشبيب والنسيب. على نحو ما نجد من أسماء: هند – ليلى – سُعْدى – أسماء – سلمى ... إذ يحدثنا الشعر عن أسماء بعينها يحيط بها الحَصْر، وهو ما يُقصينا عن الإطار العام الحيادي في تلقي الأسماء. يضاف إلى ذلك عدم تحديد هويَّة نَسَبيَّة لهذه المحبوبة، وليس هذا لما يمكن أن يُخَمَّن به عن تقاليد المجتمع أو سلوك البيئة المحافظة.

ولهذا الطابع الأمثولي الرمزي لاسم الحبيبة داخل القصيدة أخذ الاسم خصائص دلالية ورمزية متفاوتة كما أضحى محورًا لانتظام السرد حوله وحول إشارياته وتماهياته. ولما كانت الشخوص التفافًا لمجموعة من الأفعال والأوصاف حول محور[٤*] فإن الطبيعة الرمزية الأكثر حريَّة للشعر، تجعل هذه الأوصاف أكثر حركيَّة في الالتفاف حول محاورها المحتملة في النص، إنها تجعل هذه الأوصاف أوصافًا أكثرَ حركيَّة، كما تجعل هذه المحاور أكثر تبدُّلًا.

إن النظر لـ «رابعة»، «سلمى»، «سُليمى»، «الخيال الزائر من الحبيب المفارق» في نَص سويد بن أبي كاهل اليشكُري مف (٤٠)؛ إن النظر لكل هؤلاء بوصفهم شخصيةً واحدةً يفضي إلى هيكلةٍ بعينها للسرد، أما النظر إليهم مفرقين بين «سلمى» و«رابعة»، وعادِّين «سليمى» تدليلًا لـ «سلمى»، وكان الخيال خيالًا لواحدة منهما؛ فإن هذا يُفْضي إلى هيكلةٍ أخرى تختلف كذلك عن التصور السابق، وعَدُّ الخيالِ خيالًا لحبيبٍ آخر خلافهما يفضي لتصور ثالثٍ.

والسؤال هو: هل «رابعة» و«سلمى» و«سليمى» والحبيبة التي يُذْكر خيالها أسماء لشخصيات مختلفة بالفعل، أم أنها لافتات مختلفة على واحدة بعينها، فتكون الأسماء

---

[٤] *يسير مفهوم الشخصيَّة في النقد البِنيوي بعيدًا عن تصور الكليات المستقلة التي تتميز من غيرها بخصائصها البدنية والنفسيَّة. فالشخصيَّة أقرب إلى فُتاتٍ لفظي من مظهر مادي، أفكار، تعبيرات، مشاعر ... وُحِّدَ على نحوٍ متراخٍ بواسطة اسم علم. لقد عَرفوا الشخصيَّة بوصفها «مشاركًا» أكثر منها «كائنًا». إنها كائنات ورقيَّة وبطاقات على «أدوار» و«وظائف». انظر: جوناثان كلر، الشعرية البنيويَّة، ترجمة: السيد إمام، دار شرقيات للنشر، مصر، ط١، ٢٠٠٠م، ص٢٦٩–٢٧٧.

انظر: والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٥١–١٦٠.

مثلًا علامات على حالات مخصوصة وجوانب وصفيَّة بعينها، وتتغير الأسماء بتغير الحالات وتَعَدُّد الملامح؟ إن الاسم ليس عَلَمًا قدر ما هو «علامة» على «أوصاف» و«وظائف»، وحينئذٍ تعود الأسماء كلها لهذه الحالة الكليَّة التي هي المرأة/أنثى القصيدة.

إن طائفة أسماء المحبوبات في الشعر الجاهلي — كما نقول دائمًا — محدودة ومتواترة، ولو كانت الأسماء على الحقيقة لكان الشعر سجلًا لأسماء نساء العرب، الأمر الذي يخرجها عن أن تكون أسماء حقيقة لأشخاص بعينهم، إنها أسماء مُخَيَّلة على أشخاص مُخَيَّلين. إن الاسم الذي يتواتر ويتكرر بنظامٍ ما يصبح استخدامه رمزيًّا لما يتواتر فيه، وتصبح العلاقة مع دلالته علاقة استدعاء حالاتٍ وأمثولات. فإعادة كتابة الحالة، ومنها إعادة كتابة شخصيَّة المحبوبة وإعطاؤها اسمًا — وغالبًا هو مُتَلَقًّى عن الآباء الشعريين — هو نوعٌ من إعادة تجسيد هذه الحالات السابقة.[٥*] إنه علامة على اتحاد المصير.

الأمر إذن مقصد الشاعر قبل أن يكون مهارة القارئ، إن الشاعر هنا يتكلم بصوت النصوص السابقة، فالاسم يستدعي حالات سَرْديَّة: طائفة من العلاقات والارتباطات، حزمة من التساندات والتعارضات ووجهات النظر. والاسم هنا الذي هو علامة على حالات متشابهة هو تميمة الشعر ضد الفناء. تميمته ضد التلاشي والنسيان. إنه خلق رواية أخرى للحكاية؛ حكاية «سلمى» أو «رابعة» أو «سُعْدى» أو «خَوْلة» … تترابط الرواية الجديدة مع الروايات المُنْتَجَة سابقًا ترابطًا يَضْمَن البقاء للروايات جميعًا، للنصوص كلها.

(٢) وهنا سوف نتابع الدلالات السردية المصاحبة لاسم كاسم «سلمى»، على سبيل المثال، متابعين ما يتأسس حوله من قيم سردية مخصوصة. لنرى كيف يتعامل الشعر سَرْديًّا مع شخصية تضحي بمثابة تقليد أدبي لا ينفصل عن قضاياه الواقعية فيما يمثل في النصوص.

إن سلمى في نصوص المُفَضَّليات هي امرأة الانفصال والانقطاع، وهي في ذلك تنطلق من نقطة البَيْن والفراق، ربما تعود الأبيات لتذكر تاريخ علاقةٍ قديم، تاريخ وصالٍ،

[٥*] في الأنثروبولوجيا تخصيص اسمٍ هو عمل ثقافي مهم، وقد يرتبط بالمقدس، أو بالأجداد. والتقليد بإعطاء اسم الجد للوليد هو في رأي البعض شكلٌ مُخَفَّفٌ من العقيدة بإعادة التجسيد.

انظر: فيليب سيرنج، الرموز في الفن – الأديان – الحياة، ص٤٣٥–٤٣٨.

ولكنه لا يكون إلا لخدمة هذا المعنى الحاضر الأخير، ربما يتحدث عن خيالها، ويُقَدِّمُ الوصال معه، ولكنه يظل وصال خيالٍ، ويظل مشدودًا إلى الأصل.

ومن ثم فسلمى أليجورية ترتبط بالحاضر؛ حيث الافتقاد والانقطاع إلا من استيهام بالوصال عبر الخيال. ولا ترتبط بالماضي إلا من حيث علاقة وصالٍ أَدْبَرَت. إنها تَدْفع إلى الماضي نحو ماضٍ خِصْبٍ وذكريات نديَّة، وإلى الحاضر حيث بؤس البَيْن. إن سلمى في النصوص القديمة أبدًا لم تكن امرأة عابرة. إنها تؤسس ربما من المنطلق السابق لمعاني ودلالاتٍ أخرى يتم تكريسها عبر ارتباط طائفة من التيمات. بها، منها الوداع أو الرحيل، والسفر وما قد يتخلله من موتيفات؛ كالناقة والفرس والصحراء وربما المدح كذلك.

إن سلمى ترتبط غالبًا بتقاليد القصيدة الجاهلية، فما إن ترد حتى تطالعنا قصيدة تحذو حذو هذا الشكل النمطي النموذجي. إنها بعبارة أخرى لا تأتي غير نَسِيبيَّة. إنها دومًا امرأة نسيب بامتياز. قد يتجادل شاعر مع امرأة، وقد يلومها، وقد يهجوها، وربما أَعْرضَ عنها وسَبَّها، أو ربما مدح خصالها، أو روى لها حادثةً، أو فخر بنفسه أمامها ... إلى آخره، أما سلمى فليست من هذه الأبواب. إنها فقط من باب النسيب.

إنها جزء من نمط القصيدة الثلاثي الذي يقوم على «نسيب + رحيل + «فخر قبلي أو ذاتي، أو مدح»». وتظل في جميع الأحوال ركنًا رئيسًا يُرتكز عليه في استعادة وحدة البناء العام للنص ومنطقة علاقة مكوناته. إن سلمى هي امرأة البَيْن والفراق: يقول «بشر بن أبي خازم»:

عَفَتْ من سُليمى رامةٌ فكثيبُها   وشَطَّتْ بِها عنْك النَّوَى وشُعُوبُها
وغَيَّرها ما غَيَّرَ الناسَ قَبْلَها   فبانَتْ وحاجاتُ الفؤادِ تُصيبُها

مف (٩٦) ب (٢،١)

وعند «الحارث بن ظالم»:

نأَتْ سَلْمى وأمْسَتْ في عَدُوٍّ   تَحُثُّ إليْهِمُ القُلُصَ الصِّعابَا
وَحلَّ النَّعْفَ من قَنَويْنِ أهْلي   وحَلَّتْ روْضَ بِيشَةَ فالرُّبابَا
وقطَّع وَصْلها سَيْفِي وأَنِّي   فَجَعْتُ بخالدٍ عَمْدًا كِلابَا

مف (٨٩) ب (١–٣)

وإذا كان «بِشر» قد جعل الرحيل نتاج تغير ما اعتاده في الناس فإنه يُسْلِمها للتحول الذي (قد) لا تعود معه لسابق عهدها إلا مع تغيُّر مثله! إذا كان الحال كذلك مع «بِشْر» فإن الحارث بن ظالم يجعلها تحل مواطن الأعداء؛ حيث قتل أحدًا منهم، ومن هنا يستحيل التواصل بحكم الواقع. فإذا كان الدهر أو العادات المكينة التي تتغير هي ثمن التغير عند بِشْر فإن العادات في الثأر والدم هي ثمن احتمال الوصال. إنه في كُلٍّ وصالٌ يكاد ينقطع الأمل دونه. وربما لا تتحدث الأبيات مباشرةً عن البَيْن، ولكنها تتحدث عن طيفها الذي يزوره أو بالأحرى يستدعيه وعيُه، ويجسد انفصاله من خلال هذا الوصال المحلوم:

يقول المرقش:

(١) سَرَى ليلًا خيالٌ من سُلَيْمَى ... فـأرَّقـنـي وأصـحـابـي هُـجُـودُ
(٢) فَبِتُّ أديرُ أمري كُلَّ حالٍ ... وأرْقُـبُ أهْـلَـهـا وهُـمُ بَـعـيـدُ

ثم يقول عنها وعن أترابها الغواني:

سَكَنَّ بِبَلْدةٍ وسَكَنْتُ أُخْرى ... وَقُطِّعَتِ المَواثِقُ والعُهُودُ
فما بالي أفي ويُخانُ عَهْدِي ... وما بالي أُصادُ ولا أَصِيدُ

مف (٤٦) ب (١، ٢، ٧، ٨)

والخيال عند «سَلَمة بن الخُرْشُب الأنماري» ليس فقط هو ما يفصح عن غيابها؛ بل إن الأبيات بعدها تُعَلِّق وصلَه على وصلها إياه اعتمادًا على ما كان منه من مَوَدَّة وما هو فيه من عِزَّةٍ وكمال خُلُق. إن سلمى على العموم هي المتغيرة، هي صاحبة قرار الفراق، غيَّرها أيضًا ما يغير الناس كما عند «بشر بن أبي خازم». يقول «سَلَمة»:

تَأوَّبَه خَيالٌ من سُلَيْمى ... كما يعتادُ ذا الدَّيْنِ الغريمُ
فإن تُقبِل بما عَلِمَتْ فإنِّي ... بحمدِ اللهِ وصَّالٌ صَرُومُ
ومُخْتاضٍ تَبِيضُ الرُّبْدُ فيه ... تُحُومِيَ نَبْتُهُ فَهُو العَمِيمُ
غَدَوتُ به تُدافعُني سَبُوحٌ ... فَراشُ نسورِها عَجَمٌ جَرِيمُ

مف ٦ ب (١–٤)

وهذا البَيْن الذي قد لا يتصلُ هو ما يدفع لاستبدال الناقة بسلمى عند «المُسَيَّب بن عَلَس»؛ رغم أن الشاعر هو صاحب قرار الفراق، ولكنه قرار يُضْمِر عنا دوافعه، خاصةً

وأنه يرحل عنها بكل الحُب لها وما زالت حبالها به موصولة، لكنه على الرغم من ذلك يرحل دون وداع ودون «متاع»، إنه رحيل مبهم الدواعي والنوازع، لكنه في كل حالٍ «رحيل».

أرَحَلْتَ من سَلْمَى بغيرِ متاعِ[٦]* قبل العُطاسِ ورُعتَها بوَدَاعِ
من غَيْر مَقْلِيَةٍ وإنَّ حِبالَها ليست بأرْمامٍ ولا أَقطاعِ

مف (١١) ب (١، ٢)

٦ *لعل هذا التَّمَتع الذي رحل المُسَيَّب بن عَلَس دونه مع سلمى، في مف (١١).

أرَحَلْتَ من سَلمى بغَيرِ متاعِ قبل العُطاسِ ورُعتَها بوَدَاعِ

مف (١١) ب (١)

هو هذا الذي يُفَصِّله الحادرة في مف (٨) ب (١–٨).

(١) بَكَرَتْ سُميَّة بُكْرَةً فتَمَتَّعِ وغَدَت غُدُوَّ مُفارقٍ لم يَرْبَعِ
(٢) وتزوَّدَتْ عينِي غَدَاةَ لَقِيتُها بلِوَى البُنَينَةِ نَظرةً لم تُقْلِعِ
(٣) وتَصَدَّفت حتي استبَتْكَ بواضِحٍ صَلْتٍ كمُنتَصِبِ الغَزَال الأَتلعِ
(٤) وبمُقلَتَي حَوْراء تَحْسَبُ طَرْفَها وَسْنَانَ حُرَّةِ مُسْتَهَل الأَدْمُعِ
(٥) وإذا تُنازِعُك الحديثَ رأيتَها حَسَنًا تبسُّمُها لذيذَ المَكْرَعِ
(٦) بغَرِيض ساريةٍ أَدَرَّتْه الصَّبَا من ماءِ أسْجَرَ طيِّبِ المُسْتَنقَعِ
(٧) ظَلَمَ البِطاحَ له انهِلالُ حَرِيصَةٍ فصَفَا النِّطافُ له بُعَيدَ المُقلَعِ
(٨) لَعِبَ السُّيولُ به فأصْبَحَ ماؤه غَلَلًا تَقَطَّع في أُصولِ الخِرْوَعِ

إن ما يُقرره نص الحادرة هي نفسها الصفات التي تدور عليها امرأة الوصال في القصيدة العربية، أو على سبيل الدقة في المُفَضَّليات، ويقينًا مع رابعة في نص «سُويد».

وهنا يؤسس التمتُّع أو الوصال لقيمٍ سَرْدية خاصة هي القرائن الوصفية، في حين يؤسس الانفصال لوظائف سردية رئيسية، لأَنوية يحيط بها قرائن وصفية وفعلية، وربما تخلل هذه الوظائف بعض الوسائط.

وهذا الإبهام لا يمنع من أن يقرر الشاعر إمكانية «إعراضها» عن إعادة الوصال، ويجعل الناقة بديلًا عنها:

فَتَسَلَّ حاجَتَها إذا هي أَعْرَضَتْ　　　بخَمِيصَةٍ سُرُحِ اليَدَيْنِ وَسَاعِ

مف (١١) ب (٧)

وفراق سلمى في قصيدة «الحارث بن ظالم» فراقٌ لا أَمَل له؛ فقد حَلت في مواطن الأعداء حيث قَتَل واحدًا منهم، فصار لهم عنده دَمٌ، ومن أين له حينئذٍ أن يَرْحل أو يسافر إليها؟! يقول:

نَأَتْ سَلْمَى وأمسَتْ في عَدُوٍّ　　　تَحُثُّ إليهِمُ القُلُصَ الصِّعَابَا
وحَلَّ النَّعْفُ من قَنَويْنِ أَهْلي　　　وحَلَّتْ رَوْضَ بِيشَةَ فالرُّبابَا
وقَطَّعَ وَصْلَهَا سَيْفِي وأنِّي　　　فَجَعْتُ بخَالدٍ عمْدًا كِلابَا

مف (٨٩) ب (١–٣)

وعندما يقول: وقَطَّعَ وَصْلها سَيْفي. فإنه يضع حُبه وإمكانية وَصْله الحبيب في موازنةٍ مع قتل خالدٍ، فاختار الأخير.

إن سلمى هي الحب في المشيب، أو هي الحُبُّ يُعاوِدُ المرءَ بعد ذهاب الشباب. يقول سُويد بن أبي كاهل اليشكُري:

فدَعاني حُبُّ سَلْمي بعدما　　　ذَهَبَ الجِدَّةُ مِنِّي والرَّيَعْ

ب (١٦)

والحب هنا حُبٌّ مُضْنٍ «خَبَّلَتْني ثم لما تَشْفِني» ب (١٧)، حُبٌّ مع ضَعْف، حُبٌّ بعد أن فارقته القوة والمواجهة والحزم. إنه تهالُك المحب أمام سطوة المحبوب. إنه ارتباط المحب بالمحبوب ارتباط مسحورٍ: «ودعَتْني بِرُقاها» ب (١٨).

وهذا الحُبُّ في المشيب حُبٌّ متجدد، فلم يكن أبدًا حُبًّا جديدًا خالصًا، أو تَعرُّفًا أوَّليًّا، ولكنه الحب القديم يصحو مع تأخُّر العمر وذهاب الشباب. يقول معاوية بن مالك:

أَجَدَّ القلبُ من سَلْمى اجتِنَابَا　　　وأَقْصَرَ بَعْدَما شابَت وشابَا
وشابَ لِداتُهُ وعَدَلْنَ عَنْه　　　كما أَنْخَيْتَ من لُبْسٍ ثِيابَا

ب (١، ٢)

قال المرزوقي: «كأنه يُدْرج في صرفها قلبه ويُسلي عنها نفسه شيئًا بعد شيء، فجعل آخر ما أحدثه منه معها اجتنابًا جديدًا».[٧] الحُب إذن كان ممارسةً في الشباب، ولكنه يُعاوِدُ الآنَ بعدما ذهبت القوة. إنها الحياة تُقْبِل بعدما خارت القوى. يقول «جابر بن حُنَيٍّ التَّغْلِبي»:

ألا يا لَقَوْمِي لِلْجَديدِ المُصَرَّمِ ... وللحِلم، بَعْد الزَّلَّة، المتَوَهَّمِ
ولِلْمَرْءِ يعتادُ الصبابَةَ بعدَما ... أتى دونها ما فَرْطُ حَوْلٍ مُجَرَّمِ

مف (٤٢) ب (١، ٢)

ويقول «سُويد بن أبي كاهِل اليشكُري»:

فَدَعاني حُبُّ سَلمى بَعدما ... ذَهبَ الجِدَّةُ مِنِّي والرَّيَعْ

مف (٤٠) ب (١٦)

ويقول «المُزَرِّدُ بنُ ضِرار الذُّبْياني:

صحا القلبُ عن سَلمى وَملَّ العَواذِلُ ... وما كادَ لأْيًا حُبُّ سَلْمَى يُزايِلُ
فؤادِيَ حتى طارَ غَيُّ شَبِيبَتي ... وحتَّى عَلا وَخْطٌ من الشَّيْبِ شَامِلُ

مف ١٧ (١، ٢)

أما تفاصيل هذه الدلالة المركزية — الحب بعد ذهاب الشباب — فتتنوَّع داخل كل قصيدة تقريبًا ليقدم كل شاعر تجربته الفنية الخاصة مع هذا الرمز/المعنى؛ فيقدم كل شاعر سَرْده الخاص حول سلمى، نسخته الخاصة من هذه الشخصية. والصحوة تحقُّق استعاري مهم يمثَّل فيه الشباب بوصفه لهوًا والشَّيب باعتباره حِكْمَةً، وقولنا الشَّيب باعتباره كذلك؛ لأنه لم يكن بالأصالة إذا يتدافع حب سلمى ليُسلمه للشوق المرض والأرق والخيال، فيسافر ويرحل ويتسلَّى بناقةٍ أو يرحل هو إليها، أو على شرفها، أو في

[٧] انظر: تحقيق أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون للمُفَضليات، ص٣٥٧.

المطلق باحثًا عن ذاته وانسجامه الأصيل، بعيدًا عن شتات الحب. أو مفارقًا شتات الحب إلى شتات البحث عن الذات.

وتصور الصحوة من حب سلمى تفترض اجتناب ذكر حبها؛ إذ الحِكْمة والشيب لا يناسبهما الوَلَع والتوَلُّه، يقول المُسَيَّب بن عَلَس:

فرأيتُ أن الحُكْمَ مُجْتَنِبُ الصِّبا　　　فَصحوتُ بَعدَ تَشَوُّق، ورُواعِ

مف (١١) ب (٦)

(والتشوُّق: اشتداد الشوق إلى الشيء).

ومفضلية جابر بن حُنَيٍّ التَّغلِبي تُقَدِّم شيئًا مهمًّا يتعلق بسلمى، فهي تجعل أيضًا حُب سلمى في المشيب، ولكنها تُسائِل هذا الشباب وهذا المشيب، وتسائل الوصال ذاته:

ألا يا لَقَوْمي لِلْجَديدِ المُصَرَّمِ　　　ولِلْحِلْمِ بعد الزَّلَّةِ المُتَوَهَّمِ
وللمرء يعتادُ الصَّبابةَ بَعْدَما　　　أتى دُونها ما فَرْطُ حَوْلٍ مُجَرَّمِ

ب (١،٢)

(الجديد هنا: الشباب، والمُصَرَّم: الذاهب)؛ فلما كان الحُبُّ ملازمًا للشباب عُبِّرَ عنه به هنا، ولَمَّا كان هذا الشبابُ مُصَرَّمًا عُبِّرَ بالجديد المُصَرَّم عن هذا الهوى المتأخر، عن هذا الحب يأتي بعد تقطع أسبابه وذهاب ما يعينه على مؤنته. والمشيب الذي هو قرين العقل، قرين الأناة وضبط النفس «الحِلْم»؛ يجعله مع هذا الحب الطارئي المعاود حلْمًا «متوهَّمًا». وحينئذٍ يستحيل لديه الشباب الذي هو زمن الوصال «زلَّة» لا تعود ولا تتكرر. والأبيات على استغاثة الشاعر بقومه على هذا الشباب الغائب الفائت، الذي هو في مسيس الحاجة إليه الآن ليقابل هذا الهوى، أو يستعين بهم على هذه الأناة، وهذا العقل الذي يخلخله هذا الحب فيُحِيله حلمًا متوهمًا، ولكن لا يزال الشباب في تصوره زَلَّة، فهل هو يطلب معاودة هذه الزَّلة التي لا يمكن لها أن تعود؛ إذ إنها «زَلَّة»!

المبحث الثاني: دلالة الشخصيَّة وخصوصيَّة النمط السردي

(١) إن ما نَدور عليه هنا هو أن الظواهر الفنيَّة في القصيدة الجاهليَّة عندما تؤسس لسلوكها الرمزي والدلالي، فإنها تؤسس أيضًا لقيم سَرْديَّة خاصَّة تتبدَّى من خلالها. إننا نجد في نَصٍّ مثل نص سويد بن أبي كاهل اليشكري مف (٤٠) أن كل ما يتم سَرْدُه حول

«سلمى» يُحيل إلى أفعال وعمليات، في حين أحال أكثر السرد مع «رابعة» على تَصَوُّرات وأوصاف. حول «سلمى» أفعال وعمليات تحيل إلى «وظائف». في حين أنه حول «رابعة» كانت نعوت وأوصاف تحيل إلى «قرائن».

وفي حين تتعدد الوظائف حول سلمى وتتنوَّع بانيةً معنى «الانفصال» تتسدد القرائن مع رابعة بانيةً معنى «التواصل» الذي يُمَثَّل بوظيفة واحدة.

والمعنى الذي تمثله سلمى — معنى الانفصال — يُوَطِّئ لوظائف سردية متعددة داخل النص؛ إذ تبدو سلمى مُحفزًا حكائيًّا للمتواليات من حولها، فهي ما يجعل الأحداث تتحرك زمانيًّا نحو الماضي حيث الوصال — معها أو مع غيرها — وكذا تقف بها في الحاضر حيث الوحدة والانقطاع، وتدفع بها في المستقبل حيث السفر والفخر والمدح أو الحرب.

وهي أيضًا محفز الانتقال في المكان حيث الديار والأطلال، وحيث مكانها الجديد الذي نأت إليه، وحيث رحلة الشاعر الوعرة ومتاهة السفر. أما المعنى الذي تمثله رابعة — معنى التواصل — فإنه لا يوطئ لوظائف، وإنما فقط لقرائن تتجَمع حول هذه الوظيفة الوحيدة التي تمثل هذا المعنى.

فبعامة يمكننا أن نقول أن «امرأة الوصال» غالبًا ما يتم بناؤها من خلال النعوت، أما «امرأة الانفصال» فغالبًا ما يتم بناؤها من خلال الأفعال والأحداث.

(٢) وسوف نَعُدُّ نص سويد بن أبي كاهل اليشكري نَصًّا مِحورًا ننطلق منه لفحص هذه الفرضية محل النظر في سائر النصوص.

يقول سويد، وهذا بعض النص:

(١) بَسَطَتْ رَابِعَةُ الحَبْلَ لَنا ... فَوَصَلْنَا الحَبلَ منها ما اتَّسَعْ
(٢) حُرَّةٌ تَجْلُو شَتِيتًا وَاضِحًا ... كشُعَاعِ الشمسِ في الغَيْم سَطَعْ
(٣) صَقلَتْه بِقَضِيبٍ ناضِرٍ ... من أَراكٍ طَيِّبٍ حتى نَصَعْ
(٤) أَبْيَضَ اللَّونِ لَذِيذًا طَعْمُهُ ... طَيِّبِ الرِّيقِ إذا الريقُ خَدَعْ
(٥) تَمْنَحُ المِرْآةَ وَجهًا وَاضِحًا ... مثلَ قَرْنِ الشمسِ في الصَّحْوِ ارْتَفَعْ
(٦) صَافِيَ اللونِ، وطَرْفًا ساجِيًا ... أَكْحَلَ العَيْنَيْنِ ما فيهِ قَمَعْ
(٧) وقُرُونًا سَابِغًا أَطْرَافُها ... غَلَّلَتْها رِيحُ مِسْكٍ ذِي فَنَعْ
(٨) هَيَّجَ الشَّوْقَ خَيَالٌ زَائرٌ ... مِن حَبيبٍ خَفِرٍ فيهِ قَدَعْ

(٩) شَاحِطٍ جَازَ إلى أَرْحُلِنَا عُصَبَ الغَابِ طُرُوقًا لم يُرَعْ
(١٠) آنِس كان إذا ما اعْتادَنِي حالَ دُونَ النَّوْمِ مني فامْتَنَعْ
(١١) وكذَاكَ الحُبُّ ما أَشْجَعَهُ يَرْكَبُ الهَوْلَ وَيَعْصِي مَنْ وَزَعْ
(١٢) فأَبِيتُ الليلَ ما أَرْقُدُهُ وبِعَيْنَيَّ إذَا نَجْمٌ طَلَعْ
(١٣) وإذَا ما قلتُ لَيْلٌ قد مَضَى عَطَفَ الأَوَّلُ مِنهُ فَرَجَعْ
(١٤) يَسْحَبُ الليلُ نُجُومًا ظُلَّعًا فَتَوَالِيهَا بَطِيئاتُ التَّبَعْ
(١٥) ويُزَجِّيها عَلَى إبْطائِها مُغْرَبُ اللَّوْنِ إذَا اللَّوْنُ انقَشَعْ
(١٦) فَدَعاني حُبُّ سَلْمَى بَعْدَما ذَهَبَ الجِدَّةُ مِنِّي والرَّيَعْ
(١٧) خَبَّلَتْني ثُمَّ لمَّا تَشْفِنِي فَفُؤادِي كلَّ أَوْبٍ ما اجتَمَعْ
(١٨) ودَعَتْنِي بِرُقاهَا، إنَّها تُنْزِلُ الأَعَصَم مِن رَأْسِ اليَفَعْ
(١٩) تُسْمِعُ الحُدَّاثَ قولًا حَسَنًا لو أَرَادُوا غَيرَهُ لم يُسْتَمَعْ
(٢٠) كَمْ قَطَعْنا دُونَ سَلْمَى مَهْمَهًا نازِحَ الغَوْرِ إذَا الآلُ لَمَعْ
(٢١) في حَرُورٍ يُنْضَجُ اللَّحْمُ بها يأْخُذُ السَّائِرَ فيها كالصَّقَعْ
(٢٢) وتَخَطَّيْتُ إليها مِن عُدًى بِزَماعِ الأَمْرِ والهَمِّ الكَنِعْ
(٢٣) وفَلاةٍ وَاضِحٍ أَقْرَابُهَا بَالِياتٌ مثلُ مُرْفَتِّ القَزَعْ
(٢٤) يَسْبَحُ الآلُ عَلَى أَعْلامِها وعلى البِيدِ إذَا اليومُ مَتَعْ
(٢٥) فَركِبْناها عَلَى مَجْهُولِها بِصِلابِ الأَرْضِ فيهنَّ شَجَعْ
(٢٦) كالمَغَالِي عارِفاتٍ لِلسُّرَى مُسْنَفاتٍ لَمْ تُوَشَّمْ بالنِّسَعْ
(٢٧) فَتَرَاها عُصُفًا مُنْعَلَةً بِنِعَالِ القَيْنِ يَكْفِيها الوَقَعْ
(٢٨) يَدَّرِعْنَ الليلَ يَهْوِينَ بِنَا كَهَوِيِّ الكُدْرِ صَبَّحْنَ الشَّرَعْ
(٢٩) فَتَناوَلْنَ غِشاشًا مَنْهَلًا ثمَّ وَجَّهْنَ لأَرْضٍ تُنْتَجَعْ
(٣٠) مِن بَنِي بَكْرٍ بِها مَمْلَكَةٌ مَنْظَرٌ فيهمْ وفيهمْ مُسْتَمَعْ
(٣١) بُسُطُ الأَيْدِي إذَا ما سُئِلُوا نُفُعُ النائِلِ إنْ شيءٌ نَفَعْ
(٣٢) من أُناسٍ لَيْسَ من أَخلاقِهِمْ عاجِلُ الفُحْشِ ولا سُوءُ الجَزَعْ
(٣٣) عُرُفٌ لِلْحَقِّ ما نَعْيا بِهِ عندَ مُرِّ الأمرِ، ما فِينَا خَرَعْ
(٣٤) وإذَا هَبَّتْ شَمالًا أَطْعَمُوا في قدُورٍ مُشْبَعَاتٍ لم تُجَعْ
(٣٥) وجِفانٍ كالجَوَابِي مُلِئَتْ مِن سَمِيناتِ الذُّرَى فيها تَرَعْ

(٣٦) لا يَخافُ الغَدْرَ مَن جاوَرَهم   أَبدًا منهُمْ ولا يَخْشى الطَّبَعْ
(٣٧) ومَسَاميحُ بما ضُنَّ بهِ   حاسِرُو الأَنْفُسِ عن سُوءِ الطَّمَعْ
(٣٨) حَسَنُو الأَوْجُهِ بِيضٌ سادَةٌ   ومَراجِيح إذَا جَدَّ الفَزَعْ
(٣٩) وُزُنُ الأحلامِ إنْ هُم وَازَنُوا   صادِقُو البأسِ إذا البأْسُ نَصَعْ
(٤٠) ولُيُوثٌ تُتَّقَى عُرَّتُهَا   ساكِنُو الرِّيحِ إذا طارَ القَزَعْ
(٤١) فَبِهِمْ يُنْكَى عَدُوٌّ وبِهِمْ   يُرْأَبُ الشعْبُ إذَا الشعْبُ انْصَدَعْ
(٤٢) عَادةٌ كانتْ لهم مَعْلُومَةً   فِي قَديمِ الدَّهرِ لَيْسَتْ بالبِدَعْ
(٤٣) وإذا ما حُمِّلُوا لم يَظْلَعُوا   وإذَا حَمَّلْتَ ذَا الشِّفِّ ظَلَعْ
(٤٤) صالِحُو أَكْفائِهِمْ خُلَّانُهُمْ   وسَرَاةُ الأَصْلِ، والناسُ شِيَعْ
(٤٥) أَرَّقَ العَيْنَ خَيَالٌ لَمْ يَدعْ   مِن سُلَيْمَى، ففُؤادِي مُنْتَزَعْ
(٤٦) حلَّ أَهْلي حيثُ لا أَطْلُبُها   جانبَ الحِصْنِ، وحَلَّتْ بالفَرَعْ
(٤٧) لا أُلاقيها وقَلْبي عِندَها   غيْرَ إلمَامٍ إذَا الطَّرفُ هَجَعْ
(٤٨) كالتُّؤَامِيَّةِ إنْ باشَرْتَها   قَرَّتِ العَيْنُ وطابَ المُضْطَجَع
(٤٩) بَكَرَتْ مُزْمِعةً نِيَّتها   وحَدَا الحادِي بِها ثُمَّ انْدَفَعْ
(٥٠) وكَرِيمٌ عندَها مُكْتبَلٌ   غَلِقٌ إثْرَ القَطِين المُتَّبَعْ

وقبل أن نتناول شكل السرد حول كلٍّ من سلمى ورابعة علينا أن نحدد في النص علاقة «سلمى» بـ «رابعة»، هل هما صورتان مختلفتان لامرأتين، أم حالتان مختلفتان لامرأةٍ واحدة؟ وهل بين الصورتين أو الحالتين وجوهُ تقاطع أو علاقات نفي أو استدعاءً؟ هل وجود «رابعة» في النص مجاورٌ لوجود «سلمى»، أم أن ذِكرها نتائج تهيج الشوق إلى سلمى على ما قد يُفْهَم من ب (٨)؟ فيكون خيال الحبيب هو المهيج لكل ما هي علاقات أنثوية، وربما كان أيضًا مؤرقًا فقط لذكر «سلمى» الذي يأتي بعد ذلك.

أيضًا، هل «سلمى» هي الحبيبة، و«رابعة» هي العِوَض، إنه يصف «سلمى» بأوصاف الشوق والهيام وما يجعله مقيدًا إلى حُبِّها، في حين لا يجعل لـ «رابعة» غير أوصافٍ خارجية محضة، مادية على كل حال، ويجعلها أيضًا صاحبة المبادرة، وكأنه هو صاحب الاستجابة والتجاوب الذي ربما لم يكن لو لم ترحل «سلمى»!

بَسَطت رابعةُ الحَبْل لنا   فَوَصَلْنا الحَبْلَ منها ما اتَّسَع

(١) مف ٤٠

فهل «رابعة» اختيار الشاعر الأصيل، أم أن ما يريده — «سلمى» — لا يجده. و«رابعة» هي الالتهاء عنها، هي المتعة بعيدًا عن الألم العاطفي والشوق الإيروسي، وأيضًا بما لجمالها من بُدُوٍّ هي السعادة التي يمكن أن يَلْمسها الآخرون، هي الحياة في ظاهرها البادي الجميل بعيدًا عن الإشارة لأي عمق (دون أن تطرح مسألة السطح والعمق أو الظاهر والباطن أو الداخل والخارج لأي دلالة قيميَّة).

مع «رابعة» يحاول الشاعر استنفاد لَذَّةٍ لا تنتهي — «فوصلنا الحبلَ منها ما اتَّسع» — وَجَمالٍ لا يُحْتَوى، إن «ما» هنا مصدرية غير ظرفية تُسْبَكُ بمصدَرٍ غير مُقَيَّدٍ بزمانٍ — كما يقول النُّحاة.[8] إن التواصل مفتوح على الامتداد بما يتوقف على ظرف التواصل وأطوار المتواصلين. إن «رابعة» هي المتعة واللذَّة، هي السكينة والرِّضا والارتواء، في مقابل سلمى التي هي الشوق المحروم واللذة المفتقدة في الحاضر، والنعمة المأمولة. وأوصاف «رابعة» — بما هي امرأة وصالٍ — أوصافٌ مخصوصة، جُلها موقوف على ذكر بعض معالم «الجسد». وبعض هذه المعالم فيه ما هو خِلْقة: «أبيضَ اللونِ، سابغًا أطرافها ...» وما هو عنايةٌ وتَجَمُّل: «صقلته بقضيبٍ ناضرٍ، أَكْحَل العينين، قرونًا ... غلَّلتها ريحُ مِسْكٍ». بل إننا نلحظ هذا التكرار التالي في وصف كُلٍّ من الشتيت والوجه:

شتيتًا (واضحًا) ب (٢)	شتيتًا (كشعاع الشمس في الغيم سطع) ب (٢)	شتيتًا (أبيض اللون) ب (٤)
وجهًا (واضحًا) ب (٥)	وجهًا (مثل قرن الشمس في الصحو ارتفع) ب (٥)	وجهًا (صافي اللون) ب (٦)

لِمَ الإلحاح على صورة الشمس وما يتعلق بها من أوصاف، لِمَ هذا الرَّبْط حيث الاشتراك في (القرن)؟ «قرن الشمس في الصحو ارتفع»، «وقرونًا سابغًا أطرافُها». (قرن المرأة هنا: ذوائبها، وقرن الشمس: أول ما يبزغ عند طلوعها). وإذا ما كانت الأبيات تقدم «رابعة» بأنها تجلو شتيتًا كشعاع الشمس في الغيم سطع، وكانت تمنح المرآة وجهًا مثل قرن الشمس في الصحو ارتفع، فهل يُقْصَد لجمالها أن يكون باديًا عنوةً للجميع، هل

[8] ابن هشام، ١: ٣٣٣، علي توفيق الحمد، يوسف جميل الزعبي، ص٣٠٤.

يُقْصَد لها أن تكون هي المرأة المروجة للحب، الجميلة المقدسة[٩]* — مع ما في الشمس من قداسة معلومة في الميثولوجيا العربية قبل الإسلام — الجميلة المقدسة التي تتصَدَّق بوصالها على النَّكْبَى والحيارى والمُفَارَقِين. هذا في مقابل «سلمى» المحبوبة المُمْرِضة بحُبها من أنذرته فريسةً لسحرها، سلبته عقله ولُبه وجَسَده، فهو العليل المتفرِّق المُشَتَّت، الذي لا تغنيه هذه الرَّبَة المُقَدَّسة أو من هي في صفاتها وهيئتها (رابعة) أنثى الوصال؛ عن هذه المحبوبة الأرضية — «سلمى» — التي تظل أمله في التحقُّق النفسي الأصيل، والالتئام الحقيقي للنفس المنشعبة والدواخل الممزقة.

وحتى على رغم «رابعة»، على رغم هذه «النغمة المعروضة»، هذا «الجمال الفذ المتاح» سيظل الشاعر يبحث عن «سلمى»، عن هذا الوجود المفتقَد والتحقُّق المحلوم، جزء النفس الذي يظل أبدًا ينأى في رحيل دائم، وتعود أطيافه تؤرق في المشيب، بعد فوات الأوان.

وسوف نعيد كتابة الأبيات في مخطط شجري يُبَيِّنُ مركز الشبكة التركيبيَّة الدلاليَّة في الأبيات، ويبين هيئة التراكم حول المركز، محاولين دومًا — قدر الطاقة — أن نحافِظ

---

٩ *ينضاف إلى ذلك أيضًا تركيز الوصف دومًا على الثَّغر والرِّيق ووصفه بالماء الذي يمعن في اختيار أسباب صفوه عبر اختيار الريح إلى اختيار مكان تجمُّعه، وما يعتريه حتي يصفو، وكذلك وصفه بالخمر، وكلاهما له بُعْد ميثولوجي أيضًا يضعهما في موضع القداسة؛ فالماء مصدر الحياة، وهو وسيلة تطهير، وهو أيضًا وسيلة للإحياء والتجديد. راجع: الرموز في الفن – الأديان – الحياة. ص٣٥٠–٣٦٠؛ موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، ١: ٢٥٢–٢٦٣.

وتبدو الشمس مانحة هذا الحُسن وهذا البياض الذي يرى فيه العرب جمال المرأة، يقول طَرَفة بن العَبْد:

وتَبْسمُ عَنْ أَلْمَى كأَنَّ مُنَوَّرًا ... تخلَّلَ حُرَّ الرَّمْل دِعْصٌ لَهُ نَدِ

سَقَتْه إيَاةُ الشَّمْس إلا لِثَاتِهِ ... أُسِفَّ وَلَمْ تَكْدِمَ عَلِيه بإثْمِدِ

وَوَجْهٌ كأَنَّ الشَّمسَ حَلَّتْ رداءَها ... عَلَيه نَقِيُّ اللَّوْنِ لَمْ يَتَخَدَّدِ

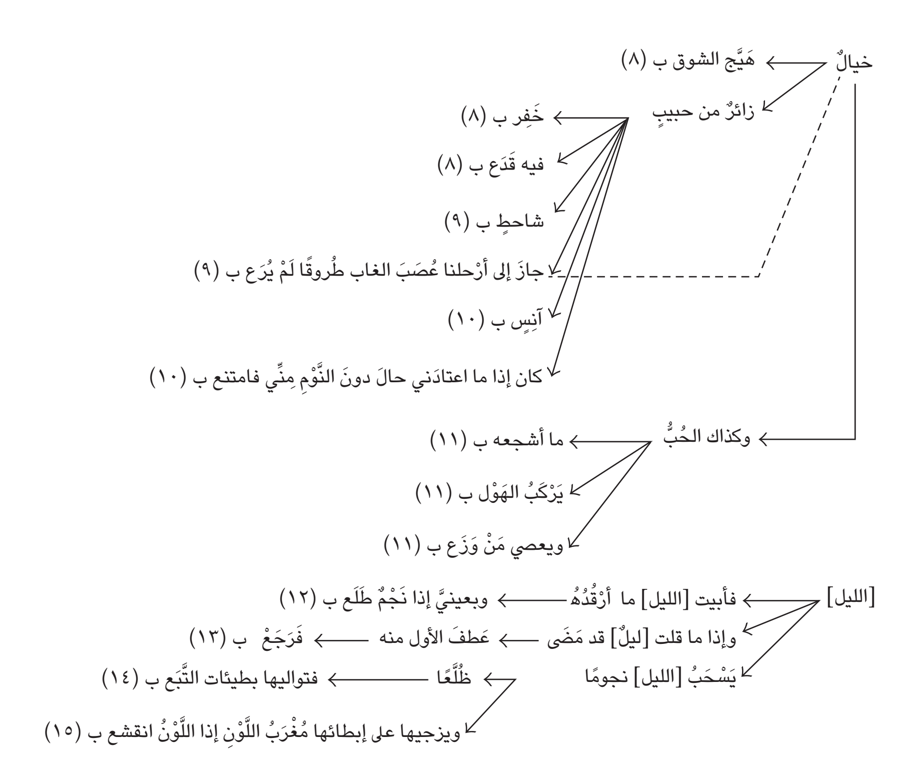
(ديوان طرفة، ص٣٣)

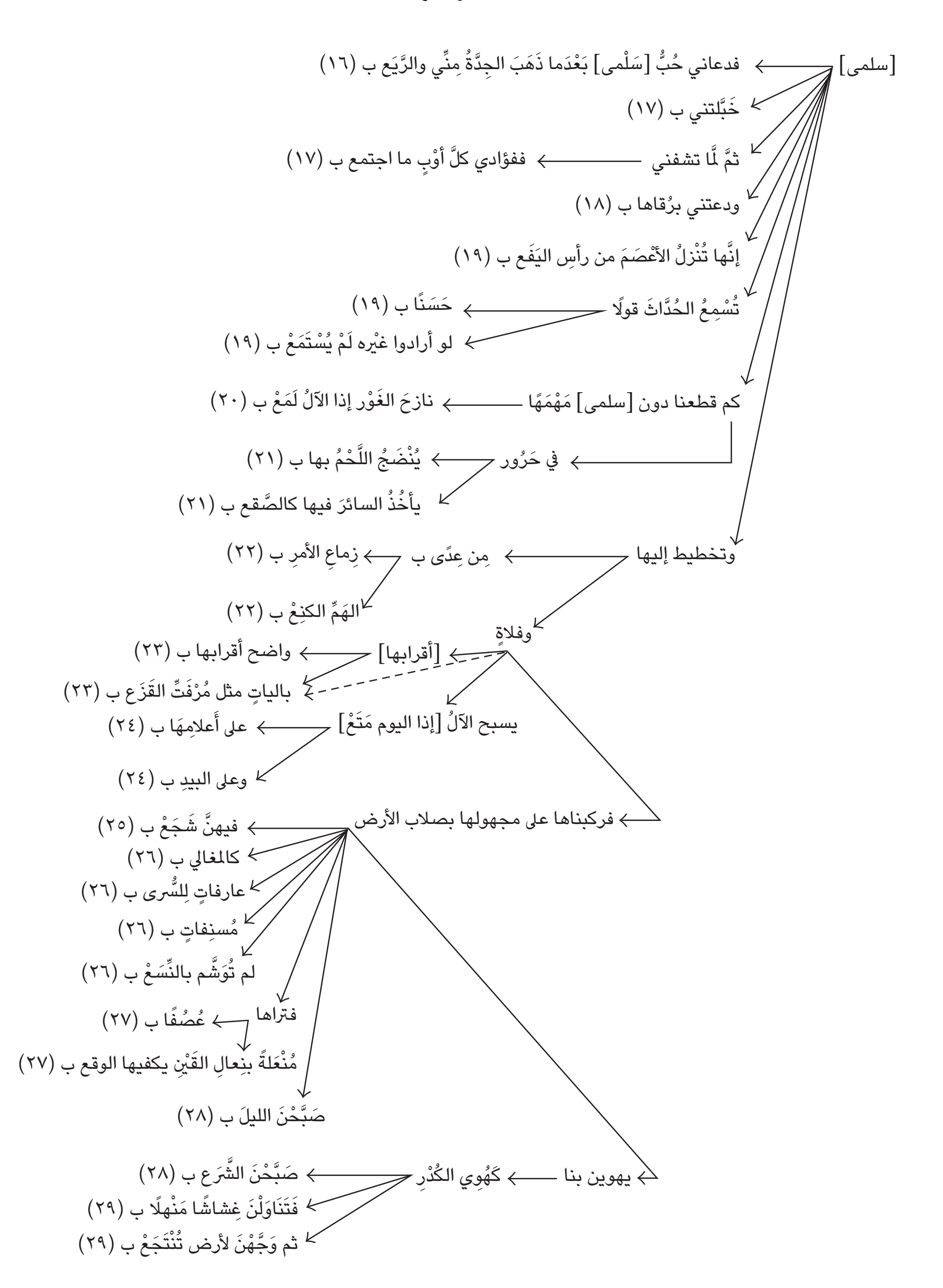
إن أشعَّة الشمس قد أَشربت هذا الثغر حُسْنًا فزاد بريقًا ولمعانًا، ولثاثُه سمراء بطبيعتها، لا مِن أثر عَضٍّ، أو نحوه، كأنما ذُرَّ عليها الكحل، فبدا بياضُ الأسنان أكمل وأجمل، وهذا الوجه قد خلعت عليه الشمس رداءها فهو صافٍ لم يَشُبْه شيء، نقيُّ اللون كامل الصفاء والنضارة.

على هيئة نظم الأبيات. ولن نحذف من العبارة إلا ما قد يعيق التواصل؛ كتقديم أو تأخيرٍ أو حروف عطفٍ يقوم المخطط مقامها، وعندما تتوارى العلاقة الرابطة بين الجملة أو التركيب والمركز سوف نضع علامات صياغتنا للبيت بين قوسين [ ]. وهو بالطبع ليس الشعر، كما أن المخطط بأسره ليس هو الشعر، ولكنها محاولة تقريبيَّة لملاحظة علاقات الارتباط والتفريع.

والمخطط يبين كيف تتفرع الوحدات الوظيفيَّة حول «رابعة» مثلًا أو «سلمى»؛ سواء أكانت وظائف أم قرائن. وهذا التفريع قائم على الأفعال أو الأوصاف في ارتباطاتها الدلالية بالمركز أو البؤرة، بعبارة أخرى ما يتأسَّس حولها من أفعال أو ما يُحال عليها من أوصاف.




خيالٌ
هَيَّج الشوق ب (٨)
زائرٌ من حبيبٍ
خَفِر ب (٨)
فيه قَدَع ب (٨)
شاحطٍ ب (٩)
جازَ إلى أرْحلنا عُصَبَ الغاب طُروقًا لَمْ يُرَع ب (٩)
آنِسٍ ب (١٠)
كان إذا ما اعتادَني حالَ دونَ النَّوْمِ مِنِّي فامتنع ب (١٠)
وكذاك الحُبُّ
ما أشجعه ب (١١)
يَرْكَبُ الهَوْل ب (١١)
ويعصي مَنْ وَزَع ب (١١)
[الليل]
فأبيت [الليل] ما أرْقُدُهُ
وبعينيَّ إذا نَجْمٌ طَلَع ب (١٢)
وإذا ما قلت [ليلٌ] قد مَضَى
عَطفَ الأول منه
فَرَجَعْ ب (١٣)
يَسْحَبُ [الليل] نجومًا
ظُلَّعًا
فتواليها بطيئات التَّبَع ب (١٤)
ويزجيها على إبطائها مُغْرَبُ اللَّوْنِ إذا اللَّوْنُ انقشع ب (١٥)


[سلمى]
فدعاني حُبُّ [سَلْمى] بَعْدَما ذَهَبَ الجِدَّةُ مِنِّي والرَّيَع ب (١٦)
خَبَّلَتني ب (١٧)
ثمَّ لَمَّا تشفني
ففؤادي كلَّ أوْبٍ ما اجتمع ب (١٧)
ودعتني برُقاها ب (١٨)
إنَّها تُنْزِلُ الأَعْصَمَ من رأسِ اليَفَع ب (١٩)
تُسْمِعُ الحُدَّاثَ قولًا
حَسَنًا ب (١٩)
لو أرادوا غيْره لَمْ يُسْتَمَعْ ب (١٩)
كم قطعنا دون [سلمى] مَهْمَهًا
نازحَ الغَوْر إذا الآلُ لَمَعْ ب (٢٠)
في حَرُور
يُنْضَجُ اللَّحْمُ بها ب (٢١)
يأخُذُ السائرَ فيها كالصَّقع ب (٢١)
وتخطيط إليها
مِن عِدًى ب
زِماعِ الأمرِ ب (٢٢)
الهَمِّ الكنِعْ ب (٢٢)
وفلاةٍ
[أقرابها]
واضح أقرابها ب (٢٣)
بالياتٍ مثل مُرْفَتِّ القَزَع ب (٢٣)
يسبح الآلُ [إذا اليوم مَتَعْ]
على أَعلامِهَا ب (٢٤)
وعلى البيدِ ب (٢٤)
فركبناها على مجهولها بصلاب الأرض
فيهنَّ شَجَعْ ب (٢٥)
كالمغالي ب (٢٦)
عارفاتٍ لِلسُّرى ب (٢٦)
مُسنِفاتٍ ب (٢٦)
لم تُوَشَّم بالنِّسَعْ ب (٢٦)
فتراها
عُصُفًا ب (٢٧)
مُنْعَلةً بنِعالِ القَيْنِ يكفيها الوقع ب (٢٧)
صَبَّحْنَ الليلَ ب (٢٨)
يهوين بنا
كَهُوِي الكُدْرِ
صَبَّحْنَ الشَّرَع ب (٢٨)
فَتَنَاوَلْنَ غِشاشًا مَنْهلًا ب (٢٩)
ثم وَجَّهْنَ لأرض تُنْتَجَعْ ب (٢٩)

من بني بكرٍ ← بها مملكةٌ ← منظرٌ فيهم ب (٣٠)

← وفيهم مُستَمَع ب (٣٠)

← بُسُطُ الأيدي ← إذا ما سُئلُوا ب (٣١)

← نُفُعُ النائِل ← إن شيء نفع ب (٣١)

← من أُناس ← وليس من أخلاقهم ← عاجِلُ الفُحْشِ ب (٣٢) / ولا سوء الجَزَع ب (٣٢)

← عُرُفٌ للحَقِّ ← ما نعيا به ← عند مُرِّ الأمرِ ب (٣٣) / ما فينا خَرَع ب (٣٣)

← وإذا هَبَّت [الريح] شَمالًا أطعموا في ← قُدُور مُشْبعاتٍ ← لَمْ تُجَعْ ب (٣٤)

← وجِفانٍ كالجوابي ← ملئت من سمينات الذُّرى ب (٣٥) / فيها تَرَع ب (٣٥)

← [من جاوَرَهم] ← لا يخافُ الغَدْرَ أبدًا منهم ب (٣٦) / ولا يخشى الطَّبَعْ ب (٣٦)

← ومساميحُ بما ضُنَّ به ب (٣٧)

← حاسرو الأنْفُس عن سُوءِ الطَّمَعْ ب (٣٧)

← حَسَنُو الأوْجُه ب (٣٨)

← بيضٌ ب (٣٨)

← سادَةٌ ب (٣٨)

← ومراجيحُ ← إذا جَدَّ الفَزَعْ ب (٣٨)

← وُزُنُ الأحلامِ ← إن هُمُ وَازَنُوا ب (٣٩)

← صادقو البأس ← إذا البأس نَصَع ب (٣٩)

← وليوثٌ تُتَّقى عُرتُها ب (٤٠)

← ساكنوا الرِّيح ← إذا طار القَزَع ب (٤٠)

← فبهمُ يُنكى عَدُوٌّ ب (٤١)

← وبهم يُرْأَبُ الشَّعْبُ ← إذا الشَّعْب انصَدع ب (٤١)

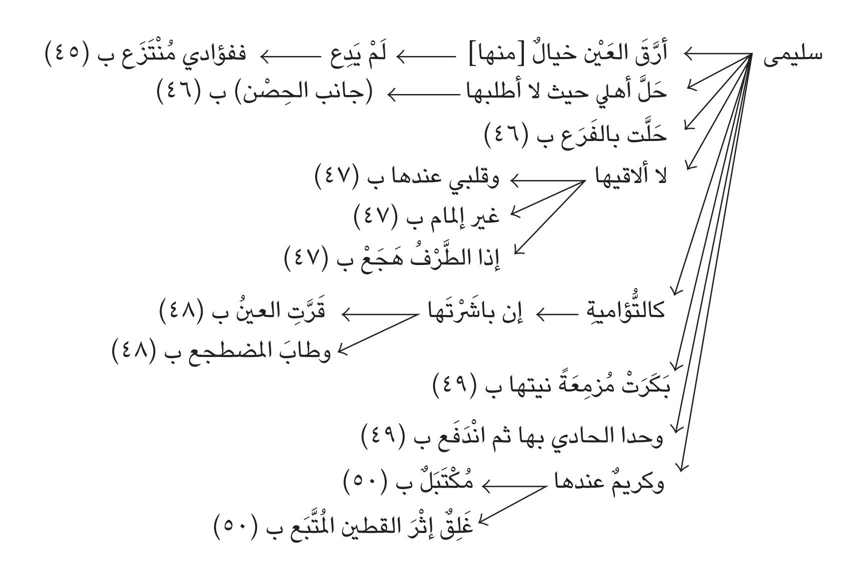
← عادة ← كانت لهم معلومةٌ في قديم الدَّهْر ب (٤٢) / ليست بالبِدَعْ ب (٤٢)

← وإذا ما حُمِّلوا ← لم يَظْلَعوا ب (٤٣)

← وإذا حَمَّلْتَ ذا الشِّفِّ ظَلَعْ ب (٤٣)

← خلانهم ← صالحو أكفائهم ب (٤٤) / وسراة الأصل ب (٤٤)

← والناسُ شِيَع ب (٤٤)



يبدو المقطع (١–٧) الذي يُعَبِّر عن «رابعة» في القصيدة نموذجًا جيدًا لهذا السرد الذي يبنيه الشاعر لصياغة شخصيَّةٍ ما من خلال تراكم قرائن وصفية، بعيدًا عن القرائن الفعلية. ويبدو بوضوح في المخطط كيف يمثل البيت الأول معنًى وظيفيًّا هو «التواصل» الذي هو محصلة تفاعل الطرفين (بسطت الحبل لنا ← فوصلنا الحبل منها ما اتَّسع). وبعيدًا عن كونها بداية غير مألوفة تستفتح فيها المرأة وصال الرجل، أو تُباغِتنا القصيدة بإيذان المرأة لرجل في وصالها عبر علاقة لم نعلم عنها شيئًا بعد؛ بعيدًا عن هذا هما على أية حال يستمتعان بوَصْلٍ يشارفان غايته ويستنفدان غوره. وبعد هذا البيت يتحول السرد إلى «رابعة» بما هي امرأة وِصال ليسرد عنها بالوصف، ليراكم النعوت حولها. ويبدو كيف تتجمع هذه القرائن الوصفية حول عناصر أربعة «أسنانها، وجهها، طَرْفها، شعرها»، والعناصر الأربعة معًا تعود إلى حقل دلاليٍّ واحد يتعلق بملامحها الجسدية وتحديدًا الوجه والشَّعر. وتنبني الأوصاف في ذلك بالنظر إلى ما يمكن أن تُوصَف به المرأة على التعدُّد لا التنوع، فيوصف الشعر؛ يوصف بالطول وطيب الرائحة، ويوصف الوجه؛ يوصف بالصفاء والإشراق ... إن الأوصاف تتعدد ولكنها تظل تدور في حيز الجسد. إنها فقط ما هو ظاهري خارجي (دون أن يحمل الداخل أو الخارج أي قيمة تزيد عن الآخر). إن أوصافًا ستة تعود إلى لفظ «الشتيت» لتصف فقط لونه الأبيض وطِيبه، وكل تحديد تضيفه الصفة يعود النص ليحدد هذا التحديد أيضًا، ليكون أبلغ في

منتهى الاختيار، فهي مثلًا لم تصقل أسنانها بأي شيء وإنما بقضيبٍ من أراكٍ، وهو قضيب ناضرٌ (ناعمٌ أخضر، ريان)، بل إنه طابَ حتى نَصَع (خَلَصَ لونُه للبياض).

وكذا بعد أن يصف النصُّ «الشتيتَ» بأنه «لذيذٌ طعمه»، وهو يعني وصف ريقها بعلاقة المجاز المُرْسل؛ علاقة الجوار والمخالطة؛ يصفه بـ «الطيب» وربما عُدَّ هذا الوصف هنا من قبيل الفضالة الوصفية بعد الوصف السابق، غير أنه مرهون بهذه الصفة حال تغير ريق الآخرين، فدلالة المقارنة معهم وتنزيهها عنهم هي موطن الإضافة، خاصةً وأن «الطيب» هنا مذاقٌ في المقام الأول ثم رائحة، أيضًا يقول «بِشْر بن أبي خازم»:

لياليَ تَسْتَبيك بذي غُروبٍ كأن رُضابَهُ وَهنًا مُدامُ

ب (٥) مف (٩٧)

إذ يُشَبه فاها — بعد ساعةٍ من الليل — عند تغير الأفواه؛ بالخمر. لكن على الإجمال مألوف جدًّا في إطار القرائن أن تحيل مجموعة منها على نفس المدلول، وهو ما لا يحدث كثيرًا في الوظائف الرئيسية (في الأنوية والوسائط).

ولعل المخطط يكشف عن الطابع العمودي التراكمي الذي تترابط به القرائن التي تتجمع حول رابعة، وملاحظتها هي نفسها تكشف عن حرية ارتباطاتها فيما بينها، بمعنى أن وصفًا ما من هذه الأوصاف لا يتوقف وجوده على وصف آخر ومن ثَم لا تنشئُ هيئة ظهورها في الخطاب نظامًا ما (على خلاف الأنوية أو الوسائط التي تُنشئ لنفسها نظامًا خاصًّا).

ولَمَّا كان المقطع المُجَسِّد لـ «رابعة» قائمًا على هذه القرائن الوصفية على هذا النحو كان «مقطعًا سكونيًّا» موقوفًا على تمثيلها خارج حدود الحدث.

الحدث الوحيد الذي يتقرر لها هو:

بسطت رابعة الحبل لنا فوصلنا الحبل منا ما اتسع

إنها على هذه القرائن/الأوصاف حال وقوع هذا الحدث وحال خلافه، وأيضًا هي كذلك دون بُعْدٍ زمنيٍّ يحدُّ هذه الأوصاف، خلاف هذا «الحال» الذي يطلقها في الزمان؛ تجلو شتيتًا … تمنح المرآة …

إن هذا التحييد الزمني أو شبه التحييد وما يُضفيه على المقطع من سكونية يجعل صوره رابعة أقرب إلى «البورتريه» الشخصي، ولكنه بورتريه لغوي؛ يظل خاضعًا لما

تخضع له اللغة من فجواتٍ أو مساحات فراغ بين الدال والمدلول، بين العلامة وما تحيل عليه، نتيجة للطابع الرمزي الذي عليه اللغة، وهو ما يتجرد عنه البورتريه التقليدي بطابعه الأيقوني.

والمقطع على الرغم من وصفيته الواضحة والإجمالية يعتمد بعض الأفعال مثل: «تجلو» شتيتًا واضحًا ... «تمنح» المرآة وجهًا واضحًا ... وطرفًا ساجيًا وقُرونًا ... على الرغم من ذلك لا تأخذ الأفعال هنا من الفعلية أو التعبير عن «حَدَث» ما تأخذه مثلًا في مواضع أخرى من النص مثل وصفه للطَّيف بأنه «يركبُ الهَوْل ويعصي مَنْ وَزَع» ب (١١). إن الأفعال «تجلو، تمنح» في مثل هذه المواضع ب (٢)، ب (١٥) أفعالٌ تشارك في بناء الوصفية، هي أفعال لا تُقَدِّم فعلًا إلا قَدْر ما يكشف عن بروز النعت وبيانه. إنها «أفعال مساعدة على بناء الوصفية».

وهنا نتساءل ألا يمكننا أن نتحلل قليلًا من هذا التلازم المتوهَّم في إطلاقيته بين الفعل واصطباغ الوحدة السردية بطابع فعلي لا وصفي.

وخفوت أو تلاشي الطابع الوظائفي السردي للفعل في الجمل السابقة ينضاف إليه سلوك هذه الجمل التي تأتي ظرفية أو وصفية أو حالية، وعمادها الفعل فيما تقوم عليه.

(١) «إذا الرِّيق خَدَع».
(٢) شتيتًا «صقلَتْه بقضيبٍ ناضِرٍ».
(٣) من أراكٍ «طيبٍ حتى نَصَع».
(٤) وقرونًا «غلَّلَتها ريحُ مِسْكٍ ذي فَنَع».
(٥) كشُعاع الشمس «في الغَيم سطَع».
(٦) مثل قرن الشمس «في الصَّحو ارتفع».

فتُثبت الجملة الأولى طيبَ ريقها «حال» تغير ريق الآخرين، مقارنة ريقها بريقهم (حينئذٍ)، وما تقدمه جملة الظرف هنا هي أنها تعلق وقوع هذا الوصف، وهذه المقارنة على هذه اللحظة المستقبلية (إذا ...) والدلالة المضمَرة في الجمل اللاحقة قوامها هذه المعاني الوصفية: شتيتًا مصقولًا بقضيب ناضِرٍ، من أراكٍ طيب ناصِع، وقرونًا مغللةً بمسكٍ ذي فنع، كشعاع الشمس الساطعِ في الغيمِ، مثل قرن الشمس المرتفع في الصحو.

إن تحويل الأفعال إلى أوصاف لَمْ يضُرَّ السرد في تركيبتِهِ الكلية الإجمالية؛ ذلك أن القرينة تنقطع حَدَثيًّا بنفسها إلا من خلال التراكم الذي يحلل الأحداث إلى أوصافٍ ومعاني.

وهنا يبدو — في إطار العربية — كيف يغدو المفهوم النحوي «للموقع الإعرابي» مُعَبِّرًا تعبيرًا أصيلًا عن طبيعة التراكيب ودلالتها الكلية. فإذا كانت الجملة قد قدمت حدثًا من حيث بنيتها، فإنها دلاليًّا شاركت في التركيب الأوسع بدلالةٍ خلاف الحدث دخلت كقرينة تحيط بفعلٍ ما أو حَدَثٍ بعينه أو على الأعم «إسنادٍ» أوسع. ولا يعني هذا إغفال صفة الحدوث في الفعل؛ فمتابعة هذه الدلالة الوصفية أو الحالية المتحصلة لا تتأتي بمعزل عن متابعة الفعل في الحدوث، ففي قوله: «تجلو شتيتًا واضحًا كشعاع الشمس في الغيم سطع» لا يتأتَّى الوقوف على هذا الوضوح إلا بمتابعة هذه الأحوال المتعددة لتمزيق شعاع الشمس لحجب الغيم، وهذا التبدُّد يرافق انطلاقته. إن الوصف المستفاد هنا مستفادٌ من «حالة»، ولكنه يبقى في التحليل الأخير مجرد «وصف» إن الحدث يقع، والحالة تدور لتوصلنا إلى هذا «الوصف». ومن هنا تَعُد هذه القرائن هذه الأفعال أفعالًا قرينية، وتجعل من القرائن ما هو قرائن وصفية، ومنها ما هو قرائن فعلية، وتظل الأخيرة رغم فعليتها قرينة لا تنتقل لمستوى الأنوية ولا الوسائط.

في الوقت الذي تَجَمَّع فيه السرد حول «رابعة» في مقطع واحد ب (١–٧) تشعثت الأبيات التي تَسْرُد حول «سلمى» وتفرع الحديث عنها إلى حديث عما يتصل بها بأسباب متباينة، فأبيات الحبيبة وخيالها أبيات حول سلمى، فهي من يُصَرَّح باسم الحب معها: «فدعاني «حب» سلمى بعدما ...» ب (١٦)، وأبيات الطَّيف أبيات عنها: «أرَّق العَيْن خيالٌ من سلمى لم يَدع» ب (١١–٨، ٤٥). والحديث عن الليل حديثٌ عما يتصل بها وامتداد لإيراق الخيال له ب (١٢–١٥)، وكذلك الحديث عن الفلاة والحرور والفرس ب (٢٠–٢٩) فروعُ الحديث عن سلمى وما يؤسَّسُ حولها من أوصاف، وما تؤسس له من دلالاتٍ ومعاني، ومن هنا تُقَدِّم أبيات الطيف والليل والحرور والفلاة والفرس لواحقَ للسرد حول «سلمى».

وإذا كانت «رابعة» هي امرأة «الوصال» واستنفاد المتعة فإن «سلمى» هي امرأة «الانقطاع» والشوق والبُعْد. وما يقدمه النص من سَرْدٍ حول «سلمى» يقوم بالأساس على «أفعالٍ» تفتح في تعالقها خيارًا منطقيًّا، ويُدَشِّن كلُّ فِعْل لتحولٍ جديد وانعطافة في

مسيرة السرد. ومن هنا تصبح هذه الأفعال أنوية للسرد «أو وظائف رئيسية». وتخضع هذه الأنوية أو الوظائف الرئيسية بما لها من طابع «منطقي» في إمكانية تتابعها؛ لعلاقاتٍ تتابعية وزمنية في ذات اللحظة، ومن هنا تُخايل إمكانية التتابع القصصي تتابعيةَ الخطاب منطقيًّا وزمنيًّا.

وعندما يختل نظام التتابع الزمني والمنطقي المتوقَّع لاحتمال التتابع القصصي فإن السرد يدفع بالقارئ — ولو ضمنيًّا — إلى محاولة لإعادة تشكيل الحكاية، وهو ما ليس عديم الجدوى، ذلك أنه يُقَدِّم ما يُمْكن اعتباره سَرْدًا حول «سلمى»، نتبين منه معالم نظامٍ وظيفيٍّ يُقَدِّم «حكاية سلمى، وما كان من الشاعر معها»، هذه الحكاية التي تظل متناثرة عند النظر إليها شعريًّا، في حين يراتب النظر السردي بين علاقاتها ويحدد معاني ما يتصل بها من وحدات وما يشكلها من وظائف، وهو الأمر نفسه الذي استطاع أن يمنح «رابعة» معنًى وظيفيًّا ما في ضوء النسق الكلي للنص بوصفه سردًا.

ولا يقدم النص سَرْده حول «سَلْمى» في تسلسلٍ تتابعيٍ كرونولوجي طبقًا لإمكانية وقوعه المنطقي في الترتيب القصصي، وإنما يُشَذِّره في مواضع متفرقة ويُعَدِّل ترتيب وقائعه.

(أ) فيبدأ بخيالها. ب (٨–١١).

(ب) ثم معاناته الليلَ (الزمن) بعيدًا عنها. ب (١٢–١٥).

(ج) ثم يعود لأول علاقته بها حيث دعاه حبُّها وتملَّكه. ب (١٦–١٩).

(د) ثم يروي الخروج للقاء الحبيب: السفر والمخاطر. ب (٢٠–٢٩).

ويقطع هذا السرد بمدح بني بكر. ب (٣٠–٤٤)، ويعود ثانيةً لسلمى.

(هـ) حيث يقرر ثانيةً أَرَق الليل وزيادة الخيال عَبر تأريق الخيال له. ب (٤٥).

(و) ثم حلوله بمكانٍ بعيدٍ عن مكانها. ب (٤٦–٤٨).

(ي) ثم يعود للحظة سابقة هي لحظة رحيلها الأول وبداية فراقها. ب (٤٩–٥٠).

ولما كانت مقتضيات الخطاب خلاف مقتضيات القصَّة فإن النص لا يقف عند حدود السرد القصصي الذي يمكن أن يكون.

ج ← ي ← و ← أ، هـ ← ب ← د

١ ← ٢ ← ٣ ← ٤، ٤′ ← ٥ ← ٦

وإذا ما أعطينا لكل حَدَث رقمه المحتمل في ترتيب الوقوع، فإن الخطاب السردي يكون قد قَدَّم الأحداث القصصية مُرَتَّبَةً على هذا النحو:

(٤ ← ٥ ← ١ ← ٤′ ← ٣ ← ٢)

لما تكرر الحديث عن الخيال وتأريقه الليل أعطينا له نفس الرقم على اعتبار أنهما يقدمان وحدة وظيفية واحدة.

ويمكننا من خلال هذه الوقائع والأحداث السابقة تكوين وحدات وظيفية أكثر اختزالًا تُشكل السرد حول سلمى. هذه الوحدات هي:

(I) الارتباط. ب (١٦–١٩)، (ج) (١).
(II) الرحيل. ب (٤٩–٥٠)، (ي) (٢).
+ ب (٤٦–٤٨) (و) (٣).
(III) ٢′ الافتقاد. ب (١٢–١٥)، (ب) (٥).
٢″ وهمية الاستعادة ب (٨–١١)، (أ) (٤).
ب (٤٥)، (هـ) (٤′).
(IV) الخروج بغية الاتصال. ب (٢٠–٢٩)، (د) (٦).

والطابع الوظيفي للسرد الشعري لا يتحرى الترتيب التتابعي الكرونولوجي، ذلك أنه يعتمد تقديم وحدات سردية شعرية بالأساس تقدِّم معنًى مُعينًا أو دلالة شعرية ما؛ ومن ثَم فالتراتب بين الوحدات والوظائف، المبني على تتابع منطقي، ربما لا يكون مرادًا مع سَرْدٍ مهيمنًا عليه من قِبَل الشعر الذي يجعل من تشعيث التراتب مقومًا من مقومات البناء.

ويبدو هذا التشعيث هو الأصل الذي تجري عليه القصيدة الجاهلية في عمومية بنائها، خاصة مع مثل هذا الانبناء في إطار «امرأة الانفصال»؛ أما عندما توجد النقلات المنطقية وتبرز أسباب ودواعي الانتقال وتلتزم الأبيات سَرْدًا تتابعيًّا مُحكمًا فإنها حينئذٍ تنحرف عن شائعٍ وتحيد عن مألوفٍ.

وفي الحديث عن سلمى تسير «القرائن» أيضًا إلى جانب الوظائف لتبني معالمها؛ فوحدة الخروج مثلًا تتضمن مثلًا «المخاطرة»، و«الاختبار»، و«النجاة» إن قوامها اجتياز عِدَّة اختبارات كل منها كفيل بالقضاء على الحياة، وهي هنا هي «الفلاة»، «الأعداء» ب (٢٢–٢٤).

وتتجمع القرائن حول الفلاة لتصفها بأنها:

- «واضحٌ أقرابُها».
- «بالياتٌ مثل مُرْفَتِّ القَزَع».

يسبح الآل على أعلامها وعلى البيد إذا اليوم متع

ولعله يبدو في القرائن من الوصفية والفعلية ما تحدثنا عنه سابقًا.

ولكن نص «سُويد» يعود ليصل بين «سلمى» و«رابعة»، بين امرأة الانفصال وامرأة الانقطاع، يعود النص ليصل بين «سلمى» و«رابعة» بما تمثله الأخيرة من دلالات الاتصال والسكينة واللذَّة والمتعة والارتواء والرضا، وهذا من خلال وسيط تشبيهي آخر خلاف الشمس التي شُبِّهَت بها «رابعة»، هذا الوسيط الآخر هو «التُّؤَاميَّة» أو «الدُّرَّة».[١٠] والدُّرَّة قرينة الشمس في صفات البياض والنضارة، ومن هنا تعود سلمى لتتطابق مع «رابعة» مع «الشمس»، ولكن «بشرط» «الوصال» الذي هو عمود الاختلاف، إنه يقول:

كالتُّؤَاميَّةِ إن باشَرْتَها قَرَّت العَيْنُ وطابَ المضْطَجَعْ

مف (٤٠) ب (٤٨)

وهكذا تستحيل مع الوصال و«المباشرة» إلى دُرَّة، إلى البياض والنصوع والصفاء ... ولكن هل يتحقق القُرْب واللقاء وتتحول «سلمى» إلى رابعة، أم تظل حاملةً لقُدراتها وطاقاتها ومعانيها وتظل بعيدةً لا تُنال، ولا يُتَوَصَّل إليها.

وهل قول الشاعر: «كم قطعنا دون سلمى مَهْمَهًا ...» يعني أنه وَصل إليها بالفعل، أم أنه رحل إليها، وقَصَّ علينا رحلته، وقَدَّم مجهوده على شرف حبها وشوقه إليها، ولكنها أبدًا لا تُطال، وأبدًا لا تُنال، خاصةً وأن دلالات الدُّرَّة في الشعر تُجَسِّدُ قدرة الإنسان على السعي نحو هدفه، والإصرار عليه، واقتحامه الأهوال وتكبد العناء والمخاطرة، ولعل هذا ما حدث بالفعل في رحلته إليها ب (٢٠–٢٩). وكذلك تعني الدُّرة أن الوصول إليها

[١٠] *حول تصوير المرأة بعدِّها دُرَّة. راجع: د. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري؛ دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ص٧٧–٧٩.

يعني الخلود، يعني كمال اللذَّة، «إن باشَرْتَها قَرَّت العَيْن وطابَ المضطجع» ب (٤٨) إن «سلمى» تتحول هنا إلى «رابعة»، تتحول إلى استنفاد اللذَّة والنعيم.

ومما نتابعه في طبيعة هذا السَّرد الشعري أيضًا:

- أن التعبير عن الوظيفة يتكرر عبر استعارات مختلفة، على نحو ما نجد في التعبير عن وظيفة «الافتقاد» التي يمثلها التعبير عن طول لحظة الفراق والافتقاد عبر امتداد الليل ومكثه. والأبيات تمثل ذلك عبر:

(أ) العود المتكرر للَّحظة الزمنية؛ فما يرحل من الليل لا يلبث أن يعود مَرَّةً أخرى. ب (١٣).

(ب) الحركة المتباطئة للقافلة؛ إذ تظلع النجوم في سيرها حيث يَجُرها الليل بظلمته ويدفعها الصبح بنوره. ب (١٤، ١٥)، هذا الذي يُمَثل من خلال فَرَسٍ أبيض الحدقة مُسْوَدِّ الوجه والحماليق، وهي استعارة أحدس فيها بأبعادٍ أسطورية بعيدة الاتساع في الشعر العربي؛ فالفرس يدفع النجوم، أضف إلى ذلك صورة الليل أو الظلمة «تسحب» النجوم، التي تسير حينئذٍ متباطئة «تظلع»، هذا إذا أخذنا في حسباننا أن تصور «القافلة» هو التصور الجامع لكثيرٍ من الاستعارات التي تبين حركة النجوم[١١*] في الليل الذي لا يريم.

- ومما نلحظه أيضًا امتدادًا للسابق أن كثيرًا من هذه الاستعارات التي تتوارد معبرةً عن وظيفةٍ ما غالبًا ما تعود إلى تصورٍ استعاريٍّ معيَّن أو تصورات بعينها، تضحي هي المعبرة عن هذه الوظيفة.

فالتعبير عن وظيفة «الارتباط» تم خلال الأبيات (١٦–١٩) عَبْر عِدَّة أفعال متوازية في تعبيرها عن الوظيفة، ولا تقدم هذه الأفعال تعميقًا للوظيفة على

---

[١١] *يمكننا متابعة ذلك من فحص الصور الشعرية التي تدور حول النجوم والأنواء، ومن هذه الدراسات: د. يحيى عبد الأمير شامي: النجوم في الشعر العربي القديم، حتى أواخر العصر الأموي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط١، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.

وهناك الكثير من مجموعات النجوم والكواكب تأخذ أسماء الناقة وأوصافها، وحتى تشبيهها؛ كالعنتريس، وجعفرة الناقة، والشماريخ، وأدمى النعام، والرئال، وغير ذلك.

انظر: د. نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٦م، ص١٣٢–١٤٦.

مستوى الأحداث، إنها تقدم فقط استعارات مختلفة تعبر عن معنى الوظيفة، هذه الاستعارات صادرةٌ بالأساس عن تَصَوُّر استعاري بعينه قوامه أن «الحب سِحْر»؛ بدءًا من هذا النداء الباطني أو القدري العجيب الذي يُسْلِمُ الشاعرَ لحب سلمى، وهو نداءٌ لا يُراعِي ذَهاب سطوة الشباب، وضعفه عن تحمل الجَوى؛ بدءًا من هذا النداء إلى هذا الخبال الذي أَفْسَدَ عليه جسده وروحه، إلى هذا التصريح بِفِعْل رُقاها. ب (١٨)، ثم يعين هذه الرقى في أحاديثها العذبة، يقول التبريزي: «جَعَل الرُّقى كناية عن إلطافها في المقال وهشاشتها في الاستماع».

- ينضاف إلى ما سبق أن السرد الوظائفي حول «سلمى» قد يتم توسيعه استعاريًّا لكن عبر عَدَدٍ من «الوسائط» التي تتمثل في وقائع عارضة تتجمع حول هذه النواة أو تلك، ودون أن تغير مطلقًا في طبيعة الاختيار بالنسبة لاطِّراد الأحداث أو تطورها، ومن هنا تظل وظيفة هذه الوسائط رغم دخولها في تعالُقٍ ما مع نواةٍ بعينها وظيفيَّة مخففة ذلك أنها أحادية الجانب وطفيلية كما يقول رولان بارت.[١٢]

إن اتخاذ الفرس أداةً «للعبور» في نص «سويد بن أبي كاهل اليشكُري»؛ اتخاذه أداةً في وحدة «الخروج» يمثل نواةً أو فعلًا وظيفيًّا في مقابل «المقاومة» و«النجاة»، أما التعريج على أفعال القطاة في ب (٢٨، ٢٩) ليُشبه بها في النهاية فرسه في سرعته، فإن أفعال القطاه حينئذٍ:

- إشرافها على الماء في الصباح مع شدَّة العطش.
- تناولها الماء بما يردها على عجلة من أمرها.
- ثم قصدها أرضًا تنتجعها، ويقول التبريزي والمرزوقي: «معنى «وَجَّهْنَ» أي توجهن قاصدة لأرضٍ كانت نجعتها».[١٣]

إن أفعال القطاة — حينئذٍ — هي من قبيل «الوسائط الوظيفية»، وإن كانت تعود بنا رمزيًّا إلى اللقاء والاكتمال والوصال والتحقُّق المبتغى الذي خرجت الذات في الأصل طلبًا له: «كم قطعنا دون سلمى …»

[١٢] رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، ص١٧.

[١٣] شرح اختيارات المفضل، ٢: ٨٨٤.

- وربما نتوقف أيضًا بعض الشيء، أمام تلك «الأفعال» المكونة لوحدة «الارتباط» بالمحبوبة، فهي أفعال متعددة تتعمد نقطة واحدة، فهل نَعُد الفعلَ الأوَّل هو الفعل الوظيفي وسائر الأفعال الأخرى أفعالًا وسيطة، أم نَعُدُّها جميعًا أفعالًا وسيطة، والفعل الوظيفي هو محصلة هذه الأفعال الوسيطة معًا. ولكني أرى حينئذٍ أن الاقتراح الأول أكثر وجاهةً، خاصةً وأن طائفة الأفعال كلها تعود إلى تصور استعاري واحد، وأن الأفعال الأخرى بعد الفعل الأول لا تفتح طريقًا جديدًا لسير الأحداث أو تعلقه، ولا تقدم خيارات منطقية جديدة لانتقالات الحدث.

(٣) وتتضمن مف (٤٢) لـ «جابر بن حُنَيٍّ التَّغْلِبي» بعد معاودة الذكرى التي تقتضي الانفصال؛ تتضمن رحلةً أيضًا، ولكنها هنا ليست «رحلة البحث سعيًا نحو التواصل»، وإنما هي «رحلة التباعُد والنأْي». إن الرحلة هنا هي رحلة سلمى بالأساس أما الشاعر فراحِلٌ وراءها الحافر حذو الحافر. ويُخْتَزَل «البحث والسعي نحو التواصل» إلى وحدات قرينيَّة تصف إقامته انتظارًا للوصل وقضاء حاجته، أو ربما تشي «بالمتابعة» من باب الاقتضاء؛ فتعداد الأماكن التي حَلت بها ثم إقامته ضيفًا على مَقربةٍ من مكان إقامتها الذي عَرَفه، أو ربما ظَنه؛ هذا التعداد يقتضي هذا التتبُّع.

ومع سلمى هذا الانقطاع، هذه الحاجة التي لا تُلَبَّى رغم الانتظار: «لأقضيَ حاجَةَ المُتَلَوِّمِ». ب (٤). ومع حلول الشاعر «ضيفًا» مع ما للضيف من حقوق تزن كل ما لدى العربي من شهامة ومروءة؛ لا تُلَبَّى حاجته ولا يُستضاف، بل إنه حَل أصلًا حيث لا إجابة، حيث لا أحد: «ضيفُ قَفرةٍ». ب (٤).

إن النص على العموم يُوَسِّع من وحدة «الرحيل» ويختزل وحدة «البحث»، أو بالأحرى يدمجها فيها ويُضمِّنُها خلالها، على أننا في جميع الحالات أمام وظائف وانتقالات يقتضيها ذِكْرُ «سلمى». إن مشهد الرحيل يتضمَّن — على اختلاف ترتيب وقوع الأحداث — ما يلي:

- انتقال سلمى بين أماكن متعددة.
- إقامة الشاعر ضيفًا بالقُرْب من مكان حلولها.
- اتخاذها الإبل راحلةً لها وحركتها بين قومها.
- ثم حركة الإبل نفسها بين إناختها وخَطْرها واختيالها.

- ثم هذا العامل الذي يتدخل لتهييجها للسفر.
- وهذه المشاهد التي تتحرك حولها دون أن تصل بَعْد لمبتغاها.
- عدم استيفائها الشُّرْب حِرْصًا على أن تواصل سيرها.
- صوت جوفها؛ إنْ عطشًا أو حنينًا.
- صعودها مكانًا عِليًّا.

والتبريزي يصوغ مُحصلة الدلالة النفسية لهذه التفاصيل قائلًا في تعليقه على البيت السادس:

تُعَوِّجُ رَهْبًا في الزِّمامِ، وتَنْثَني إلى مُهْذِباتٍ في وَشِيجٍ مُقَوَّمِ

قائلًا: «وكُل ذلك تَوَجُّعٌ من الحال المُشَاهَدة» (الشرح، ص٩٤٤). ولكن الشرح يقدم هذه الرحلة على أنها — «سلمى» — تبتغي «الانصراف إلى أوطانها والحنين إليها».[١٤] ولكن أي أوطانٍ تلك وأي حنين؟ ألا يمكننا أن نأخذ الرحلة على أنها رحلة «هَرَب» لا رحلة «عودة»؟ إنها هروبٌ بعيدًا عن الشاعر، إنها تَهْرُبُ منه حيث تذهب لأعلى، هكذا «تَصَّعَّد»: «كأنما ترقَّى إلى أعلى أريكٍ بِسُلَّم». ب (١٠). إنها بلا شك تَتَقَدس. إنها تَصْعَد لأعلى، حيث لا وصول، حيث لا حركة للأمام، إنها حينئذٍ لأعلى، في السماء.

(٤) وفي مف (٦) لـ «سَلَمة بن الخُرْشُب الأنماري» تبدأ القصيدة بقوله:

تأَوَّبهُ خيالٌ من سُلَيْمي كما يعتادُ ذا الدَّيْنِ الغَريمُ
فإن تُقْبِل بما عَلِمَتْ فإنِّي بحمد اللهِ وَصَّالٌ صَرُومُ

مف (٦) ب (١، ٢)

إنها تبدأ بمرحلة ما بعد البَين، وهي مرحلة الاستعادة الوهمية من خلال الخيال الذي لا يفْتأُ يعاوده حالًا بعد حالٍ (على أن تأوَّبَ من الأَوب). أو أنه يأتيه على البُعد والنأْي، مواصلًا سير النهار حتى يتصل بالليل، حتى يتصل السير بالسُّرَى (على أن تأوَّب من التَّأْويب). ويؤكد البيت لزوم المعاودة من خلال العلاقة بين المدين والدائن.

---

[١٤] التبريزي، ٢: ٩٤٦.

وهذه الوحدة السردية تقتضي منطقيًّا وحدتَي التعرف والانجذاب، ثم الفراق والبُعْد، ولكنها أيضًا تؤسس لاحتمال المستقبل أو ترسم حدود الطريق؛ لتكون العلاقة إما العودة للوصال أو الصرْم الذي ربما يُقْتَل معه خيالها داخله، ويُعَلَّق هذا الشرط في المستقبل على عَوْدتها ثانيةً وإنابتها إليه، هي فرصتها التي يَسنَح لها بها. ولكن لا يُقَدِّم لها مسوغًا جديدًا لعودتها؛ فعلمها بحاله وخلاله يكفيها حتى تنيب إليه.

ثم يتحول النص إلى وصف مكانٍ مُقْفرِ مَخُوف، يتحاماه الناس:

ومُختاضٍ تَبِيضُ الرُّبْدُ فيه   تُحُومِيَ نَبْتُه فَهُو العَمِيمُ

مف (٦) ب (٣)

ومن صورة هذا المكان المخوف الذي تحاماه الناس وبعُدوا عنه، فاستوطنته النعام، وهي أخوف ما يكون من الناس، بل إنها وضعت فيه بيضها، هذا المكان الذي كَثُر نبته لتحامي الناس عنه ولانهلال الغيث فهو يرعاه، من صورته نحصل على دلالتين متلازمتين:

(١) دلالة الإقدام والمخاطرة.
(٢) ودلالة الخصوبة والنعمة.

ففي الوقت الذي تقدم فيه هذه الصورة دليل فروسية الشاعر؛ تُقَدِّم أيضًا تمثيلًا ربما كان له، باعتباره هو الخصب والنماء وهو أيضًا المتحامى من قِبَلها، أو أنه تمثيلًا لها هي بكونها الخصب الذي يرومه ويراه فيها، تستوحش منه فينفصل ما بينهما. وهنا يقدم لها من المغريات ما يدعوها إلى العودة ويغريها بالوصال، حيث النعيم المقيم والآمال والجمال والقوة، حيث تصوره الأبيات (١٣–٤) غاديًا على فرسه، وتصور شدة السرعة من خلال الوصف.

على أيَّة حال الشاعر ينتقل إلى مكانٍ آخر، غاديًا على فرسه ب (٤–١٣) حيث تُصَور شدة السرعة من خلال الوصف «سبوح»، فكأنها تسبح في سيرها لسرعتها، وأيضًا من خلال الفعل «تدافعني» الذي يُمَثل فيه السير مدافعةً بين الفرس والفارس، وكأن الأمر على التنافس في التدافع والجري، وربما كان الأمر يعني مدافعة كُلٍّ للآخر كلما وَهَنَ سيره وضَعُفَ. ويبدو الخروج هنا مُسَبَّبًا على خلاف ما يحدث كثيرًا، حيث خرج الشاعر على فرسه، لكنه خروج إلى مكانٍ موحش لا يجرؤ أحد أن يرعى فيه،

فهل هذا الخروج المخصوص مراكمةٌ للصفات التي تَعْلَمُها، أو بالأحرى تعلم بعضها ويعرض عن الإدلاء بها مباشرة فيسوقها عبر هذا التصوير؟! فإذا كان ما تعلم فلتُضِف إليه هذه الشجاعة وهذا الإقدام، بل وهذا الخير والوعد بالخِصْب والنماء؛ على نحو ما وعد «الجميحُ» «أُمامة».

فاقْنَي لَعَلَّكِ أنْ تَحظَي وتَحتَلِبي في سَحْبَلٍ من مُسُوكِ الضَّأنِ مَنْجُوبِ

مف (٤) ب (١٢)

إن «سَلَمَة» سوف يرعى في هذا المكان المخصِب وسوف يَغْنَى. والفرس هنا بما وصفه فَرعٌ عن تصور الفخر، فلا يزال الحديث ممتدًّا عن الشاعر من خلاله. إن السفر والارتحال والرعي في المكان الموحش والانطلاقة على ظهر هذا الفرس هي بعض خلاله التي «عَلِمَت». ب (٢)، أو ربما لم تعلم، فلتعلم إذن وليعلم الجميع.

(٥) و«سلمى» عند «معاوية بن مالك» أيضًا هي الانفصال والاجتناب الذي يتجدد مع المشيب:

أَجَدَّ القَلْبُ من «سَلْمى» اجتِنابَا وأَقْصَرَ بَعْدَما شابَتْ وشَابَا

مف (١٠٥) ب (١)

ويتدخل النص بتنويعةٍ أخرى على اللحن الأساسي لمشيب الشاعر فيثبت مشيبَها هي أيضًا، وحين يعود للضَّعف وفوات الأوان يصوره لكليهما ب (٢–٥). وفي مقابل هذا الانفصال وذاك المشيب يستدعي دونما تفصيل ذكر أيام الشباب.

أيام كان قادرًا على وصالها ووصال غيرها:

فتَصْطادُ الرِّجَالَ إذا رَمَتْهم وأَصْطَادُ المُخَبَّأَةَ الكَعَابَا

مف (١٠٥) ب (٤)

ثم وقف على أطلالها معلنًا وفاءه لهذا العهد القديم بمساءلتها عن أهلها، بعدها يقطع القِفار على ناقته في سيرٍ طويلٍ يحمل صاحبهُ على تمني العودة لوطنه وهذا في بيتين اثنين، بعدهما يشير لبعض أفعاله وما قام به من مهمة صلح بين قبائل كعب، ويمدح ويفخر. ب (١٢–٢٥).

ومع «المُسَيَّب بن عَلَس» مف (١١) تأتي وحدة الفراق الذي يكون بلا قناعٍ، وتغيب وحدة الطيف والخيال، ولكن يثبت النص الشوق إليها. وبصيغة المضارع يأخذ «المسيبُ» في وصف «سلمى»؛ ومن ثَم فحضورها في هذا الوصف حكاية وَصْفٍ غير زمني، ذلك أنه وصف معالم الجَسَد التي يرويها الشعراء عندما يتحدثون عنها ماضيًا. والمشهد في إجماله ب (٣–٥) حكاية عن نفسه يُستْبدل فيها ضمير المتكلم بضمير المخاطب، أو أنه ضمير المخاطب يستوعب سياقيًّا ضمير المتكلم: «إذْ تَسْتَبِيكَ بأصْلَتيٍّ ناعِمٍ ...». ب (٣)، إذ الشاعر يحكي عن وصفها لحظات الوصل الماضية قبل رحيلها.

بعد هذا المقطع يعود الشاعر ليقرر اجتنابه هذا الحب الذي يفارق حكمة المشيب ووقاره ويقرر صحوته الكاذبة، ودليل كذبها هو أنه لا يزال يعاني وطأةَ حُبها ولا يزال يرحل على ناقته. ب (٧–١٤).

والجدير بالذكر اعتماد النص في وصفه سلمى ماضيًا بوصفها امرأةَ وِصال على هذه الصفات المعهودة، وتقديمها من خلال هذه القرائن الوصفية أيضًا:

إذ تَستَبِيكَ بأصْلَتِيٍّ ناعِمٍ ... قامَتْ لِتَفْتنَه بغيرِ قِناعِ
ومهًا يَرِفُّ كأنَّه إذْ ذُقْتَه ... عانِيَّةٌ شُجَّتْ بماءِ يَرَاعِ
أو صَوْبُ غادِيةٍ أَدَرَّتْهُ الصَّبَا ... بِبَزِيلِ أزْهَرَ مُدْمَجٍ بسَيَاعِ

مف (١١) ب (٣–٥)

على أن الأهم فيما نشير إليه هو أن هذه الصيغة السردية القرينية التي تتملك السرد حول سلمى هي هُنا نفس الصيغة السردية القرينية التي يؤدى بها السرد حول الناقة. إن المقطع تواتر للأوصاف حول الناقة، تقف منها خارجيًّا كما يقف النص من سلمى الوصال.

(٦) وإذا ما انتقلنا إلى قصيدةٍ أخرى هي مف (١٥) للمُزَرِّد بن ضرار وجدنا فيها شيئًا من الاختلاف؛ إذ تُقَدم حادثةً تبدو خارجةً على ما نجده في الأنماط الشائعة التي تترسَّم تقاليد القصيدة، والقصة كما يلخصها محقِّقا المفضليات هي أنه «كان بيت من بني ثعلبة بن سعد بن ذُبيان، رهط مُزرِّد، جاوروا في بني عبد الله بن غطفان، فذهب رجل من بني عبد الله إلى غلام من بني ثعلبة، يقال له خالد، وللغلام إبلٌ كرامٌ حِسَان، فلم يزل الرجل يخدع خالدًا حتى اشترى الإبل منه بغنم، فرجع الغلامُ إلى

أبويه فأخبرهما، فقالا: هلكتَ والله وأهلكْتَنا. ثم إن أبا الغلام ركب إلى مُزرِّد وقَصَّ عليه القصَّة، فقال مُزَردٌ: أنا ضامنٌ لك إبلك أن تُرَدَّ عليك بأعيانها.[١٥]

وفي القصيدة نَعَتَ الإبل المبيعةَ وأهاب بزرعة بن ثوب أن يَرُدَّ الإبل، وهجاه أشد الهجاء وأقذعه، وتهدده أن يُشهِّر به وبخدعته الثعلبي، ونوَّه بعدُ بوفاء كثير من العرب.

وفي القصيدة «سلمى» هي الوصال المنبَتُّ في الحاضر، ولكن لا تزال حرارة الشوق حاضرة. ويقف على أطلالها ذاكرًا هذه اللحظات النديَّة، عبر هذه المحاضر التي كان يعهدها بها. وهو هنا لا يسافر ويحارب وإنما يتوسع قليلًا في ذِكْر ذكريات الوصال فيروي مشهدًا يأتي في شرح التبريزي في الأبيات (٥، ٦):

وقَالَتْ: ألا تَثْوي فتقضِي لُبَانَةً   أبا حَسَنٍ، فينا، وتأتي مَوَاعِدِي
وقامَت إلى جَنْبِ الحِجابِ، وما بها   مِنَ الوَجْدِ، لولا أعْيُنُ الناسِ، عامِدي

على أن دلالة هذا الحوار تبدو مَوْصولةً بطرفٍ إلى تلك القصة التي تختزل الحكاية في القصيدة، إن التبريزي يقول معلقًا على البيت الخامس:

«ومعناه: [ألا] تقيم فينا لِتَخْبُرَ وفائي في مواعيدي، ووقوفي على إنجازها، وذَكَرَ جميل ضمانها في مستأنف الحال، إنْ كانَ قد وقَع تقصيرٌ فيما سَلَفَ من الأيام.»[١٦]

إن الوفاء بالوعد قيمة جامعة بين سلمى مع الشاعر وبين الشاعر من مع من استصرخه ليُردَّ عليه إبله، إن الحاجة (اللُّبانة) وقضاءها يَصلُ ما بين التشبيب وما يَسْرُده الشاعر حول رَد الإبل.

ونشير أخيرًا إلى أن هناك نموذجين للقصيدة التي يُشبِّبُ فيها ب «سلمى» بوصفها امرأةَ انقطاع وفراق:

الأولى: فيها البَين والفراق، وفيها الرحيل على ناقة، أو سفر سلوة عنها، أو سفرًا إليها، أو دونما تحديد لعلاقة السفر بها، ولكنه في معظم الأحوال «يرحل». والسفر على هذا النحو هو سفر الشاعر ورحلته، وليس سفرها أو رحيلها الذي قد يعرض الشاعر أو يقرره، ذلك إنها على الدوام قد نأت وانقطع في الحاضر ما بينهما.

---

[١٥] المفضليات، ص٧٥.

[١٦] شرح اختيارات المفضل، ١:٣٦٨.

والأخرى: قصيدة فيها البين والفراق، ثم الحَرْب. فعندما تختفي تِيمة السفر تظهر تيمة الحرب، وكأن «السفر» و«الحرب» تيمتان استبداليتان مع سلمى/الانقطاع، كُلًّا من هاتين التيمتين مانعة لظهور الأخرى — على الأقل في المفضليات.[١٧*] فحيث توجد تيمة السفر (سفر الشاعر) وما يتعلق بها من «هجير أو قفار أو ناقة أو فرس أو مخاطر متعددة ...» تنتفي تيمة الحرب.

فالخيال يتأوَّب «سَلَمَةَ بن الخُرْشُبِ» مف (٦)، ويبدو بَيْنها عنه الذي يدفعه لِأَنْ يبين لها مذهبه في الحب وكيف أنها إن وصلت وَصَل وإن هجرت هجر «فإنِّي بحمد الله وصَّالٌ صَرُومُ» ب (٢)، الأمر الذي يدفعه لأن يبين كيف يرعى على فرَس سريعة نشيطة وكيف يغدو بها، ولا شك كيف يبدو السفر وتجشُّم العناء لونًا من الفخر المُقَنَّع برواية الموقف الفعلي والعاري في كثير عن وجه النظر.

ويبدأ نص «المُسَيَّب بن عَلَس» مف (١١) من الفراق دونما متاع، وتغيب وحدة الطيف أو الخيال ولكن مع إثبات التشوق إليها، يصفها بوصفها امرأةَ وِصالٍ ماضٍ ثم لا يلبث أن يعود للحاضر المُنْبَتِّ؛ حيث صحوة العقل وسُلُوُّه بناقة قوية سريعة يأخذ في وصفها.

- وفي قصيدة «المرقِّش الأكبر» مف (٤٦) يؤرقه طيف سلمى بعد ما نام الصِّحاب وتنكشف المسافة الفاصلة فيما بينه وبينها لرؤية بَصَرية «على أنْ قد سَما طرفي لنارٍ ...»

[١٧*] حتى ولو لم يتواتر الأمر في كل القصائد، فهذه شريحة أو نمط من القصائد يستحق النظر والتحليل النصِّي. وقد لا يكون هذا هو شغلنا الشاغل في هذا الكتاب؛ فنحن معنيون بوصف البِنيات المورفولوجية المؤسسة لطبيعة الشعر السردية داخل بعض أنماط القصيدة الجاهلية، ومحاولة رصد بعض قيمه السردية، الأمر الذي يمكن أن يهيئ لقراءات جديدة للنصوص واكتشاف أسرارٍ أكثر عمقًا لآليات انبناء النصوص. ويمكن لهذه النظرة البنائية أن تقدم بعض العون في تأويل النصوص واستكشاف بعض طاقتها الدلالية.

نحن معنيون هنا بما تهيئ له امرأةُ الانقطاع أو الفراق من وحدات ووظائف سردية داخل النص الجاهلي، أما تسويغ هذه الأشكال ودلالاتها في كل نص، فليس هو مطلب هذا الكتاب، ويمكن أن تنفرد به دراسة بِنيَوية تبحث في علاقات ارتباط التيمات النصية والموتيفات داخل القصيدة.

ليراها عَبْرها حيث حَلَّت بعيدًا بين صويحباتها، وكذا يقرر انفصالهم المكاني، ثم لا يلبث أن يقدم أوصافه المادية لامرأة الوصال التي يتحدث عنها بـ «رُبَّ». «وَرُبَّ أسيلةِ الخدَّين بكر ...» ولعل سمو الطرف رحلة عجائبية من نفس الباب الذي يأتي منه الطيف والخيال فيمثُّل مُثول المحبوبة تمامًا ويؤدي فعالها ويبُثه الشاعر لواعجَ شوقه.

وإذا كان شعراء المفضليات يقرُّون معاودة حب سلمى لهم في مشيبهم فإن «معاوية بن مالك» مف (١٠٥) يقرر مشيبها هي أيضًا، ثم يعود لأيام شبابه وما كان يصيد من كل مخبَّأةٍ كَعَاب، ويذكر وصالهما السابق ووفاءه لهذا الوصال بمساءلة ديارها. وكذا تتقرر ضمنًا وحدات اللقاء والوصال، ثم الفراق، والرحيل، ثم معاودة الذكرى، ولا يلبث أيضًا أن يذكر السفر وقطع القفار — في شيء أقرب إلى الفخر — على ناقة في سفرٍ طويل يحمل صاحبَهُ على تمني العودة لوطنه.

هذه نصوص تُسَاند النص المحوري الذي ننطلق منه وهو نص «سُوَيْد بن أبي كاهل اليشكُري».

ولكن في نموذجٍ آخر تَحُل هذه الوحدات المصاحبة لامرأة الانقطاع، ولكن تُسْتَبْدل بتيمةِ «السفر» تيمةَ «الحرب»، وفي تصوري أن كليهما فَرَعٌ عن الفخر الذي هو استلهام مقومات الذات الداخلية التي بها يواجه الانقطاع مع الخارج — مع المحبوبة.

يذكر «جابر بن حُنَيٍّ» مف (٤٢)، دونما طيفٍ أو خيالٍ اعتياده الصبابة والشوق ويأسَف لمفارقة الشباب، ويقف على ديار سلمى مُقدمًا بالتبعية موقفَي الانفصال والرحيل، ويصف رحلةً، ولكنها رحلتها هي بعيدًا عنه، والناقة التي ظلعت عليها هي توسعه لدالِّ الانفصال والرحيل. وبعدها نجد حُزْنَهُ على تفرق قومه وفخره بماضيهم وذكره الحرب وبلاءهم فيها وتحدُّده اليومَ «يوم الكلاب الأول».

وفي مف (١٧) يذكر «المُزَرِّد بن ضِرار» صحوته من الحب وأسفه للمشيب وذكريات شبابه ولهوه بسلمى، حيث سلمى هنا أنثى الوصال الماضي الغابر، يعقب هذا الجو الذي لا يفارق الانقطاع إلا من هذه الذكريات الماضية فخر «بشجاعته» وتنويه «بفرسه» ووصف سلاحه؛ درعه وبيضته وتُرسه، وسيفه، ورمحه. إن الحرب حاضرةٌ هنا؛ بالتوفُّز لها وبالشجاعة إزاءها وبعدتها.[١٨]*

---

[١٨] *وغير بعيدٍ هنا أن يرى فيها د. مصطفى ناصف كُلَّ شيءٍ «مُفَزع، يدفع بعضه بعضًا، يفزع القلب من سَلْمى، ويفزع الشباب، ويبدو الشيب صلبًا أصمَّ ينتشر في الرأس، ويسخر من الشاعر، كلما أراد

وفي قصيدة «الحارث بن ظالم» مف (٨٩) تنأى «سلمى» وتحُل في مواطن الأعداء، ويقطع سيفه ما بينهما من وصال بقتله واحدًا ممن حَلت بهم، وهو ما يقطع الطريق على مجرد إمكانية الوصال. يتلو هذا الانقطاع شاهدُ حَرْب وفخرٍ بفروسية الشاعر. ويُعَرِّج على مَدْحٍ بعد ذلك.

وكذا يَعْرض بِشْر بن أبي خازم مف (٩٦) ليوم النِّسَار وما كان فيه من فتْك بالأعداء وتشتيتٍ لشملهم وإلحاقٍ للهُون بهم، تمامًا بعدما ذكر أولًا أطلالها ورحلتها والنيَّة التي انتوتها.

(٧) وإذا كانت سلمى على النحو الذي بيناه، وارتبطت بذلك النمط السردي، فسوف نؤكد الأمر بفحص عينةٍ أخرى خارج المُفَضَّليات — حيز البحث الرئيس — وسوف نتخير عددًا من الشعراء الجاهليين هم بعض من تواتر عنده اسمُ سلمى، وعلى سبيل المثال سنفحص افتراضنا في شعر كُلٍّ من طَرَفة بن العَبْد، وزهير بن أبي سُلْمى، وبشر بن أبي خازم.

يجد طرفة بن العبد في حكاية جَدِّه المرقش الأكبر مع «أسماء» تمثيلًا واقعيًّا لسرود الشعراء التخييليَّة حول سلمى، فيتخذ منها هيكلًا بنائيًّا كاملًا يُكْمِل به حكايته مع سلمى لِيُضَفِّر الواقعي بالتخييلي. ففي ق (١٣) ب (٣٢٠–٣٤٠)[١٩] من الديوان يقف طرفة أمام ديار سلمى، حيث أقفرت الديار، ولم يبقَ غير رسوم كأنها وَشْي غمد (ما بعد الرحيل). وتحيل الديار طَرَفة إلى الماضي حيث وصال سلمى (سلمى بما هي

الشاعر أن يستخفي منه خرج منه الخضاب ساخرًا ... ظاهر القصيدة عالم من الثقة ودفعة الحياة والحماسة، ولكن باطنها شيء مختلف بعض الاختلاف. عالم القصيدة لا أخوَّة فيه ولا صاحب. كل ما فيه وجوه من فَرَس ورمح ودرع وسيف. هذه هي الصحبة لمن فاته الصاحب والثقة والاستبشار».

انظر: د. مصطفى ناصف: صوت الشاعر القديم، ص٢٢٧، ٢٢٨. وفي بحثه: «صحوة القلب في الشعر القديم»، يطلق د. أبو القاسم رشوان على صحوة القلب عند المزرِّد بن ضرار: «صحوة الهجاء والوعيد»، فالمزرد لم يُعرِض عن الشباب وما كان فيه من عشق الحسان، ورفقة الشبان، ومنادمته الكرام، وإنفاق الأموال، وامتطاء الحصان، وامتشاق الحسام، ومصاحبته الحسان؛ إلا ليفرغ لمن ينتقصه بظَهر الغيب، وليتوعده بالهجاء المُمِض.

راجع: د. أبو القاسم أحمد رشوان، صحوة القلب في الشعر القديم، حوليَّة الجامعة الإسلاميَّة العالميَّة، الجامعة الإسلاميَّة العالميَّة بإسلام أباد، باكستان، العدد السادس، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م، ص٢٢٧–٢٥٨. وحول المُزَرِّد خاصة: ص٢٤٢–٢٤٦.

[١٩] د. علي الجندي، ديوان طَرَفة بن العَبْد، تحقيق وتحليل ونَقْد، مكتبة الأنجلو المصرية.

امرأة وصالٍ مَضى)، وعَبْر تشوفها إليه ومخالستها النظر وتشبيهها بالظبية؛ يصف بياضها، وطول عنقها، وفتور طرفها.

ومما يلفت النظر أيضًا أن كثيرًا من الدلالات الأبْعَد التي تكونت لدينا عن امرأة الوصال أو امرأة الفراق من خلال نص «سُويد» أو بعض نصوص المفضليات الأخرى؛ يأتي نص طرفة هذا ليعضدها بعبارات أوضح وأكثر توكيدًا فيقول مثلًا:

غَنينا وما نخشَى التفَرُّقَ حِقْبَةً   كِلانا عزيزٌ ناعِمُ العَيْشِ باجِلُه

ب (٣٢٢)

فإلى جانب اقتران الوصال بزمن فورة الشباب، الذي يقتضي اقتران الانقطاع بالمشيب — وهوما تؤكده جُل النصوص — يؤكد البيت على قيمة «الطمأنينة والوصال»، وما يجاورها من رفاهية و«سعادة». وهو ما قررناه مسبقًا من أن أنثي الوصال هي المتعة بعيدًا عن الألم العاطفي أو الشوق «الإيروسي»، هي اللذة والجمال بما له من بُدُوٍّ.

ولا يلبث خيال سلمى أن يزور الشاعر محاولًا استعادة الوصال الماضي، وهنا يَعْرض عدد من المثبطات التي كان بإمكانها أن تحُول دون وصول خيالها إليه بعد رحيلها وسُكنها بلادًا بعيدة. هذه العوائق التي تجاوزها الطيف هي: البلاد الكثيرة الفاصلة فيما بينهما، الجبال، الأماكن الغليظة والمرتفعة الوعرة، والأماكن المتشابهة المعالم التي يضل بها الساري، العدو الذي يحول دون مواصلة السير. وهنا بما هي بين سلمى وطَيفِها. وما يصدق على البشر يصدق على الطيف. فهي/الطيف لم تصبر على هذا العناء إلا لُحبِّها له. ولخيالها أيضًا ما لها من أوصاف حتى نعومة أطرافها وضَعْفِها المُتَرَف:

وما خِلْتُ سلمى قَبْلَها ذاتَ رجْلةٍ   إذا قَسْورِيُّ الليلِ جِيبَت سَرَابِلُهْ

ب (٣٢٩)

فلم يكن يعلم أنها تستطيع السير على الأقدام في رحلةٍ شاقة، وسط هذا الليل الشديد الظلمة، حتى رأى فِعْلَ خيالها. ويعتمد طَرَفة بعد ذلك قصة جَدِّه المرقِّش الأكبر — فالمرقش الأكبر عم المرقش الأصغر الذي هو عم طرفة — يعتمد هذه القصة لِيُمَثل حُبه لسلمى. وهنا يُمَثل طرفة لما هو تقاليد شعرية بمواقف حياتيَّة وحوادث معلومة. إنه يستعيض عن وقائع حبه مع سلمى بوقائع حب المرقش مع أسماء، فَيُعاضِد ما هو تخييلي ما هو واقعي بالأصالة، أو ما هو واقعي مُمَثَّل عبر نصوص تخييليَّة كشِعر

المرقش الأكبر الذي يشير للحادثة. ويُقَدِّم طَرَفة حكاية داخل حكايته هو، داخل حكاية طرفة مع سلمى ثمة حكاية المرقش مع أسماء، يستلهم مفرداتها ووقائعها ليسحب دلالات المواقف على نفسه، على حكايته الأوسع.

إن أسماء في نص طَرَفة تَبِين عن المرقِّش، ولكن بأمر أهلها، وانقطع الوصال بتزويجها من آخَر، فيرحل المرقش وراءها:

وأَنْكَحَ أَسْماءَ المُرادِيَّ يَبْتَغِي بذلك عَوْفٌ أن تُصَابَ مَقاتِلُه
فلمَّا رأى أنْ لا قَرارَ يُقِرُّه وأنَّ هَوَى أَسْماءَ لا بُدَّ قاتِلُهْ
تَرَحَّل منْ أرْضِ العِراقِ مُرَقِّشٌ ٢٧٤ على طَرَبٍ تَهْوي سِراعًا رَواحِلُه

ب (٣٣٢–٣٣٤)

إن التَّرَحُّل يُقَدَّم عِوَضًا عن هذا الأرق، وهذا الألم المعنوي الذي يصيب جسده وروحه. وهنا يُقَدَّم سَفَرُه إليها حيث هي أملًا في عودة وصالها أو رؤيتها، ولكن يُحالُ دون وصالها بموته. وهنا يجعل طرفةُ المرقش في موضع مَنْ دفَعَ حياته ثمنًا لأمل الوصال:

إلى السِّرْوِ أرضٌ ساقَه نَحوَها الهَوَى ولَمْ يَدْرِ أنَّ الموْتَ بالسِّرْوِ غائِلُه

ب (٣٣٥)

وكما تَغَرَّبَ حَيًّا وراءها تَغَرَّب جُثمانه، فلا يُتَوصَّل إليه إلا بعد شهر في سفر متواصل. ويعود طَرَفة ليؤكد هذه الدلالة الكبرى التي تتأصل دومًا بسلمى أو بأنثى الانقطاع وهي دلالة «الفقد».

فيا لَكَ مِن ذِي حاجَةٍ حِيلَ دونَها وما كُلُّ ما يَهْوَى امْرُؤٌ هو نائِلُه

ب (٣٣٧)

وعند زُهَيْر ترد سَلْمى في عِدَّة قصائد، كانت إحداها في ق (٢٨) ومطلعها:

أعَن كُلِّ أخدانٍ وإلفٍ ولَذَّةٍ سَلَوْتَ، وما تَسْلُو عن ابنةِ مُدْلِجِ

مماهية كانت هي أنثى الوصال الماضي، حَلَّتْ فيها صفات الظبية فأخذت الصورة في وصفها بين الحبيبة والظبية، وكذا راكمت حولها الأوصاف التي لاحظناها مسبقًا حول

عيونها وحديثها، وكذا ارتباطها من خلال صورة الظبية بالشمس والخصب والنماء، وهذا خلال الأبيات (٤–٨). وكان قَبْلًا قد ذكر امرأتين؛ «ابنة مُدْلِج»، و«ليلى». وهو أبدًا لم يَسْلُ عمَّن أحب، وكلما هاجته الذكرى تَهَيَّج ب (١–٣). على أنه يُعْقِبُ سلمى تمامًا بوصف طريق السفر ويتَعَرَّض لمخاطره، فهو طريق مهجور مَخُوف تنتشر فيه الجبال، ويَتَفَرع فيضل به الساري، ثم يُعْقِبُ هذا السفر بفخرٍ ب (١٣–١٩).

وفي ق (٣٠) ومطلعها:

هل في تَذَكُّر أيام الصِّبا فَنَدُ　　　أَمْ هل لِمَا فاتَ من أيامِهِ ردَدُ

يقف زهير على الأطلال ويتذكر أيام الصِّبا وتَوقَه إلى سلمى وأهلِهَا بعدما أوجعه فراقها وأوجَعَه بُعْد المسافة. ب (١–٩)، ثم ينتقل إلى السفر على نُوقٍ نجائب تقطع الطرق الصعبة إلى خَيْرِ مَنْ يراه أهلًا للثناء والمدح.

وفي ق (٢) ومطلعها:

صَحَا القَلْبُ عن سَلْمَى وقدْ كان لا يَسْلو　　　وأَقْفَرَ من سَلمَى التَّعانِيقُ فالثِّقَلُ

يذكر صحوته عن حُبِّ سَلمى، ولكنه يعود فيكذِّبُ هذه الصحوة، وأنه لا يزال يَشْقى بحبها، ولا يزال خيالُها (ذِكْرُها) يتأوَّبهُ كلما هَجَعَ فَيُقْسِمُ لَيَرْتَحِلَنَّ بالفجر ويدأَبَنَّ إلى الليل لا يوقفه شيءٌ، إلى قومٍ كِرامٍ شجعان يُسْرِعونَ إلى نُصْرَةِ المظلوم، مازجًا بين المدح والحرب.

وفي ق (٣) ومطلعها:

صَحَا القلبُ عن سلمى وأَقْصَرَ باطِلُه　　　وعُرِّي أفراسُ الصِّبا ورواحِلُه

يَدَّعي مفارقَتَه حُب سلمى بعدما زال عنه بالفعل شبابُه ووَعَظه شَيْبُه، ثم يقف وقفةً عميقةً أمام الشيب والأطلال، بعدها يركَبُ فرسَهُ القوي النشط في رحلة صيد! ثم يتحدث عن هذا الرجل المعطاء تلومه العواذل، يمدحه ويُثْني عليه.

وفي ق (١٢) ومطلعها:

لِمَنْ طَلَلٌ بِرامَةَ، لا يَريمُ　　　عفَا، وخَلا له حُقُبٌ قَدِيمُ

يقف زهير على طللٍ ثابت على قِدَم الدَّهر لا يَبْرَح، ولكنه خلا مِمَّن يحب وينتظر، لقد عفا من أَهْل لَيْلى. ب (١–٤). وفجأة يذكُرُ خيالات سَلْمى ب (٥)، التي تعتاده كما

يعتاد ذا الدَّين الغريمُ. والذِّكْرُ والخيالُ على هذا القِصَر يستحضر سيناريو العلاقة كما حَدَّدْناها كاملًا. ويُعْقِبُ الحديث عن سلمى مباشرةً مَدْحَه لهرَم بن سِنان.

وتبدو سلمى كذلك محبوبةً أثيرةً لدى «بِشْر بن أبي خازم»[٢٠] فترد لديه في حوالي سبع قصائد. الثالثة في ترتيب الديوان هي الواردة في المُفَضليات. وقد سبق أن عَرَض الكتاب لها. أما الأولى فيه فتبدأ بشَقاءٍ ومَرَضٍ بحب سلمى. ب (١)، ثم تَرْحل ويشقى برحيلها، حيث لا عزاء له عنها. ب (٢، ٣)، ويكاتم صاحِبَه حُبَّها ورحيلَها كاشفًا عن وجده وعن مشيبه. ب (٤–٧)، ثم يذكر أطلال الديار. ب (٨)، ثم هجاءٌ وحَرْبٌ في الأبيات (٩–٢٥).

وفي القصيدة الرابعة من الديوان يقف «بشر» على الأطلال باكيًا. ب (١–٣)، بعد أن رحلت عنه «سلمى» وسلت عنه. ب (٤). ويذكر صدودها عن مشيبه ونأيها. ب (٥)، محاولًا الاستغناء عنها بامرأة الوصال:

فإنْ يَكُ قد نَأَتْني اليومَ سَلْمى وصَدَّت بَعْدَ إِلْفٍ عَنْ مَشِيبي
فقدْ أَلْهُو إذا ما شِئتُ يَوْمًا إلى بيضاءَ آنِسَةٍ لَعُوبِ

وفي النهاية هجاءٌ وفخرٌ بالحَرْب. ب (٧–٢٠).

أما في القصيدة (٢١) فنجد الأطلال وذِكْرَه سلمى المُفارِقة كَذكْره حبيبًا مفارِقًا بالموت ودمعه عليه. ب (١–٤)، ثم سفره وقطعه القفار على ناقة شديدة يصفها ويشبهها بالثور تهاجمه كلاب الصائد فيقتلها. ب (٤–٢٢).

ويذكر بشر أطلال الديار في ق (٢٣) وما عفاها من مَطَر ورَعْد، ويسائِلها ب (١–٤)، ثم يذكر رحيل سلمى وأهلها عنها ب (٥–٨). ثم يكون السفرُ إمضاءً للهموم على ناقة قويَّة شديدٌ سيرُها ب (٩–١٠)، ثم تكون الحرب ب (١٢–٢١).

وفي القصيدة (٣٢) أسفٌ على ما فاتَ من أيامٍ ب (١). ثم رحيل سلمى وتذكرها وسط أطلالها ب (٢–٥)، ثم السفر على ناقة قويَّة سريعة تسلية للهمِّ من جَراء رحيل سلمى ب (٦، ٧)، ثم فخر ب (٨–١٤).

---

[٢٠] انظر: بشر بن أبي خازم الأسدي، ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، تحقيق: د. عِزَّة حَسَن، مطبوعات مديريَّة إحياء التراث القديم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٣٧٩هـ/١٩٦٠م.

وفي القصيدة (٣٤) رحيلٌ لِسَلْمى وانقطاعٌ لما بينها وبين الشاعر ب (١). ثم ذِكْرُ أطلالها وديارها ب (٢)، ثم وصف سلمى في ماضي وصالها ب (٣–٥)، ويُعْقِبُ ذلكَ تَسْليتَه هَمَّه بسفرٍ على ناقةٍ قويةٍ سريعةٍ ب (٦–٩)، ثم هجاءٌ وفخرٌ ب (١٠–٢٠).

ومع ما بَيَّنَّا يأخذ الفراق شكلًا آخر عند «المُزَرِّد بن ضِرار الذُّبياني» مف (١٧)؛ إذ الحب عنده إغفاءة أو غفلة سكر:

صحا القَلْبُ عن سَلْمَى ومَلَّ العَوَاذِلُ وما كادَ لأْيًا حُبُّ سَلْمَى يُزايلُ
فؤاديَ حتَّى طارَ غَيُّ شَبِيبَتي وحتَّى عَلا وَخْطٌ من الشَّيْبِ شامِلُ

مف (١٧) ب (١، ٢)

إنه هنا يتحدث عنها بما هي امرأةُ وِصال مرتبط بالماضي، أما في الحاضر والمستقبل فهي «انقطاع» بعد أن أفاق القلب وعاد إلى رُشْده، أو ربما بعد أن ضَعُف عن تحمل حُبِّها فما كاد[٢١*] حُبها يزايل قلبه حتى طار غي شبيبته وعلاه الشَّيب. فذهاب حبها هو سبب هذا الشيب أصلًا. ومن هنا فما تنفرد به القصيدة هو الوقوف بسلمي عند الماضي بما هو أفق للشباب، وبالتالي يبكي عليها، ولكنه لا يقع في الحب مع الشيب وإنما فقط يأخذه الحنين، وهو ليس حبًّا عارمًا، ولا يدفعه لأيةِ أحداث لاحقة. إنه يظل متمتعًا بهذه الذكريات الماضية دونما أي إشارة للحاضر الذي يدفع إلى المستقبل. ومن هنا فسلمى تأخذ في وصفها ما تأخذه سلمى الوصال في القصائد الأخرى، ما تأخذه امرأة الوصال عادة من قرائن تتراكم حولها عندما يتذكر التمتع أو اللهو بها على ما نجد في ب (٦–١١). وشاهدنا هنا هو هذه الصيغة السردية الخاصة التي يتبنَّاها الشعر مع امرأة الوصال، حتى لو كانت سلمى المعروفة باقترانها بالانفصال والبَين، إلا أنه عندما يتعمَّق الشعر لحظاتها الماضية ووصالها البعيد يسلك نفس المسلك. وهو ما يفعله مع رابعة وريَّا وغيرها.

---

[٢١] *يقول عبد القاهر الجُرجاني حول النفي في «كاد»: «فإن الذي يقتضيه اللفظُ إذا قِيلَ: «لم يكَدْ يفعل»، و«ما كاد يفعل»، أن يكون المراد أن الفعل لم يَكُن من أصْلِهِ، ولا قارَبَ أن يكون، ولا ظُنَّ أنه يكون ... وقد علمنا أن «كاد» موضوعٌ لأنْ يدلَّ على شدة قُرْبِ الفعل من الوقوع، وعلى أنه قد شارف الوجود. وإذا كان كذلك، كان مُحالًا أن يُوجِب نَفْيُه وجودَ الفعل، لأنه يؤدي إلى أن يُوجِبَ نفيُ مقاربةِ الفعلِ الوجودَ وجودَه.» انظر: دلائل الإعجاز، ص٢٧٥.

إن تعبير «صَحَا القلبُ» يبدو هنا تعبيرًا مراوِغًا ينفي ما يحاول إثباته، ويثبت النص ما يحاول نفيه، فالصحوة انكشافٌ وتيقُّظ من هوًى أو غفلة، فما كان حب سلمى يفارقه، على ما في مفارقته له من بُطءٍ، حتى فارقه الشباب وعلاه المشيب، ولكن معالجة النص للمشيب والإحساس به، وكذا استدعاء ماضي العلاقة بـ «سلمى»؛ يقدِّم دليلًا على بقاء حبها ومعاناته، فمعالجته هو ما يولِّد هذا الشعور بالانقطاع والتجاوُز والبُرْء من السقم. كل ما في الأمر مناقشته التي انتقلت إلى حيز الوعي الناقد البصير، الذي ربما يكون أكثر قدرةً على الإحساس بالفراق والانقطاع، ويبقى النص شكوى تنطلق من الحاضر الزمني للنص. إن استدعاء «سلمى» الوصال جزء من افتقاد الحاضر له، أو هو حضور الماضي أو ربما حلم بمستقبل لا يجد بين يديه ما يحيل إليه.

وإذا كان هذا الحب، هذا الوصال، هو ماضي العلاقة التي يصفها، وكانت الصحوة هي القادرة على وصف الماضي، وصف الوصال، وصف حال الغفلة بوصفها نعيمًا مقيمًا وفردوسًا مفقودًا، فإن الصحوة هنا بما هي ضديد للغفلة هي القادرة على رؤية الحب ووصفه وتقييمه، هي القادرة على إدراك محطات الوصال ولحظات الفراق وعمقه، هي القادرة على ترتيب استعادته وتجميع علاقاته. إن الشاعر، وإن زايلته بعض أمارات صبوَته، فلم يفارق الشوق، ولم تدابره الذكرى التي هي الحاضر. إن صحوته لم تكُن صحوةً عن الحب قدر ما هي صحوة عن اللوعة فقط.

وعندما سلا زهير بن أبي سُلمى أيضًا في نَصٍّ آخر عن حب سَلمى:

صحَا القلبُ عن سَلمى، وقد كان لا يَسْلُو وأَقْفَر من سَلْمى التَّعَانِيقُ، فالثِّقَلُ[٢٢]

عندما سلا عن حبه لسلمى وفاجأنا بهذا على غير المعتاد مع سلمى التي دومًا ما يؤرِّق طيفُها ويهجم حُبها على كِبَرٍ؛ لم يلبث بعد بيتين اثنين أن عاد فكذَّبَ هذه الدعوى وقال:

وَكُلُّ مُحِبٍّ أَحْدَثَ النَّأْيُ عِنْدَه سُلُوَّ فُؤادٍ، غيرَ حُبِّكِ، ما يَسْلُو.[٢٣]

---

[٢٢] زُهير بن أبي سُلْمى، شعر زُهير بن أبي سُلْمى، صَنْعة الأعْلَم الشَّنْتَمَرِّي، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م، ص٣١.

[٢٣] السابق، ص٣٢.

إن هذا التكذيب وهذه المعاوَدة يؤكدان الدلالة الأخيرة التي يبثها وتتواتر في جُلِّ النصوص.

بقي أن نشير إلى أن صحوة القلب تُضْمِر — فيما أتصور — فعلًا كانت هذه الصحوة نتيجةً له، لعله البُعْد أو الرحيل والهجران وانقطاع السُّبُل وامِّحاء العلامات الهادية إليها، وعمومًا إنها تُضْمِرُ يأس اللقاء.

يقول المُزَرِّد بن ضِرار مف (١٧):

وألهو بسلمى وهي

← لَذٌّ حديثُها لطالبها ب (٦)

← مسئول خَيْرٍ فَباذِلُ ب (٦)

← وبيضاءَ

فيها لِلْمُخالِمِ ← صَبْوَةٌ (٧)

← ولهوٌ – لِمَنْ يرنو إلى اللهوِ– شاغِلُ ب (٧)

← لياليَ إذ تُصبي الحليمَ بـ ← دَلِّها

ومَشْيٍ ← خزيل الرَّجْع ب (٨)

← فيه تفاتُلُ ب (٨)

وعيني مهاةٍ ← في صُوارٍ

← مَرادُها رياضٌ ← سَرَت فيها الغيوثُ ← الهواطِلُ

أَسْحَمَ ← رَيان القرونِ

← كأنه أساوِدُ رَمَّانَ ← السِّباطُ ← الأطاوِلُ

← وتخطو على بَرديَّتَين ← غذاهما ← نميرُ المياه ب (١١)

← والعيونُ الغلاغِلُ ب (١١)

إن السرد حول سلمى هنا بما هي «امرأة وصال» قائم على ما تم ذِكْرُه من قرائن، إنه لا يخلق وظائف رئيسية أو أَنَوية كما الشأن (امرأة الانقطاع).

وتبدو هنا ملحوظة لا بد من ذكرها؛ فقد ذُكرت سلمى في القصيدة مرتين الأولى في أول القصيدة ب (١)، عندما صحا القلب عنها، والأخرى في ب (٦) عند تذكر اللهو بها، ولكن التبريزي عندما جاء لموضع الوصال ب (٧) يذكر أن للبيت روايةً أخرى هي «رَيَّا» بدلًا من «سلمى». يقول: «ويُروى: «إذا ألهو بريًّا» امرأة أخرى غير سلمى.»[٢٤] وهامٌّ أيضًا أنه لا يثبت ما عَلَّقَ به المحقق على البيت من أن البيت الأول نفسه يروى أيضًا ب «رَيَّا» ربما كانت بالفعل رواية لم يدركها التبريزي، ولكن يصح أيضًا أن هذا التبديل يصح فقط لديه في هذا الموضع فقط.

وهذه الأوصاف القرينة تطالعنا أيضًا مع المُسَيَّب بن عَلَس مف (١١) عندما يتحدث عنها بوصفها امرأةَ وصالٍ يصحو عنه، ويمثلها المخطط التالي:

إذا تَسْتَبِيكَ ← بأَصْلتيٍّ ناعِم ← قامت لِتَفْتِنَهُ بغير قناع ب(٣)

ومَهًا يَرِفُّ ← كأنه إذ ذُقْتُهُ ← عانيَّةٌ ← شُجَّت بماءِ يَرَاع ب(٤)

أو صوب غاديةٍ ← أَدَرَّته الصَّبا ← ببزيلِ أزْهَرَ ← مُدْمَج بِسَيَاعِ ب(٥)

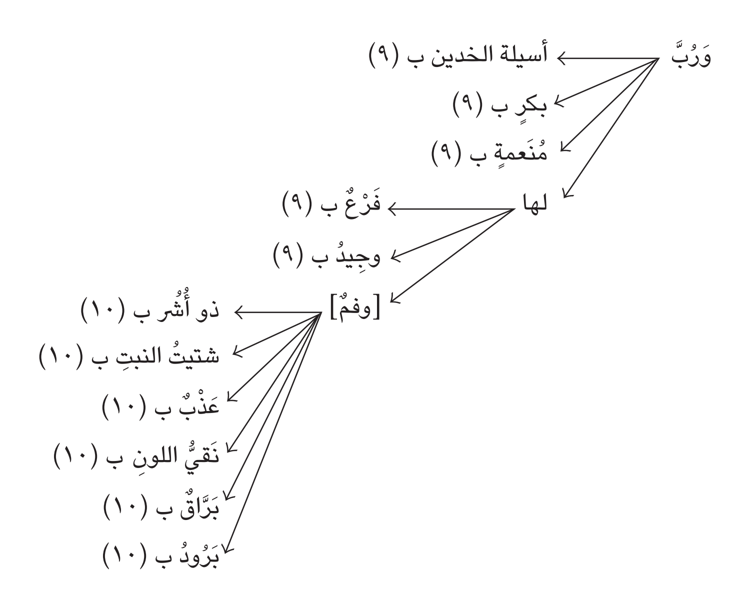
إن المقطع يبني على القرائن الوصفية وما يأتي فيه من أفعال تدخل مسانِدَةً لإنتاج هذه الأوصاف ففعل «الذوق» ب (٤) لا يبني ولا يشارك في سلسلة من الأحداث، وإنما فقط يوصلنا إلى مذاق الخمر.

ولا يَبعد الفعل «فَتَن» ب (٣) عن الفعل «سَبَى» السابق عليه، ومن ثم فهو لا يفتح اختيارًا جديدًا ولا يقدم إلا الإخبار عن عَرْضها محاسِنَها الدقيقة والجليلةَ عليه؛ تفتنه بها وتسبيه.

---

[٢٤] الشرح، ص٤٤٥، ٤٤٦.

وكذا يتحدث المرقِّش الأكبر مف (٤٦)، بعد ذكره لسلمى وانقطاع ما بينهما من وَصْل عن أنثى الوصال دون أن يحدد اسمها، وإنما كَنَّى عنها بأوصافها:



ويحدد تمامًا أنها امرأة وصالٍ ولهو، ويحدد كذلك ارتباطها بالماضي.

لهوتُ بها زمانًا من شَبابي　　وزَارَتْها النَّجائِبُ والقَصِيد

مف ٤٦ (١١)

الفصل الثالث

الشعر من ذاتيَّة السرد إلى تعدد الأصوات

المبحث الأوَّل: القصيدة بين السرد الشخصي واللاشخصي

(١) ثمة طائفة من المصطلحات المتعالقة والمتداخلة والمترافقة أيضًا، تزدحم على هذا المبحث، تدور بين الشخصي واللاشخصي، بين الذاتي والموضوعي، بين القصة والخطاب، بين العلامات الإشارية واللاإشارية. ولعل هذا يبين وعورة الطريق في الوقت الذي يغرى بارتياده بغية محاولة فض الاشتباك، بين بعض المسائل أو التعامل النقدي مع بعض الظواهر من خلال هذه الاشتباكات (مع الأخذ في الحسبان التفاوت الزمني لظهور هذه المصطلحات واختلاف مفاهيمها عند البعض وكذا اختلاف الأهداف من وراء استخداماتها؛ ومن ثم فالمبحث معنِيٌّ بتشييد بناء إجرائي متماسك من مجمل المقولات لفحص النصوص محل الدراسة).

وما يحاول أن يكشف عنه هذا المبحث هو بعض وجوه تنظيم النص الشعري لأدوار الضمائر الثلاثة (المتكلم – المخاطب – الغائب) لبناء السردية في النص، أو بالأحرى الكشف عن جانب من هيئة انبناء السردية في النص من خلال جانب من جوانب تنظيم أدوار الضمائر أو الانتظام حولها بوصفها ركنًا ركينًا في اللغة.

إن استخدام الضمائر الشخصية فيما بين أيدينا من نصوص هو بطبيعة الحال إمكانٌ من إمكانات اللغة، ولكن على أي نحوٍ من الأنحاء تأتي تقاليد النوع وخصوصية النص التي يمكن من خلالها النظر — مقارنين بعصورٍ أخرى وشرائح مختلفة — لتطور الشعر العربي وتطور سرديته وأسلوبه بعامة.

ونتساءل هنا أيضًا عن الذاتية في النص الشعري والموضوعية تلك التي تبينها الصِّيغ الشخصية واللاشخصية في استخدام الضمائر في بناء السرد. وكذا كيف تتنابذ اللغات — تختلف وتتفرق — في القصيدة الجاهلية من خلال المفضليات؛ تتنابذ بين

الموضوعية والذاتية، الخطاب والسرد، الشخصي واللاشخصي. كيف تتموَّج في نصوص المفضليات وفي لغة القصيدة الواحدة.

إزاء تصنيف الوقائع التي يتألف منها العالم التخييلي، التي لا تُقَدَّم لنا أبدًا في «ذاتها»، بل تُقَدَّم من منظور معين وانطلاقًا من وجهة نظر معينة؛ يقول «تودروف» إن الأخبار التي نَحْصُل عليها عن العالم المُتَخَيَّل إما أن تكون ذات طبيعة «ذاتية» أو ذات طبيعة «موضوعيَّة». ويخبرنا الإدراكُ عن المُدْرَك بقدر ما يخبرنا عن المُدرِك، ويكون الإخبار «موضوعيًّا» عندما يكون إخبار الإدراك عن المُدْرَك، ويكون «ذاتيًّا» عندما يكون إخباره عن المُدْرك.[1]

وهذان المَنْحيان في تقديم الأخبار يرتبطان بنظام العلامات الذي يعرفه السرد — وتعرفه اللغة بالأساس — وهو افتراق نظام العلامات في ضوء الشخصية إلى نظام «شخصي» وآخر «لاشخصي»، وهو افتراق لا يعتمد بالضرورة على المؤشرات اللغوية المرتبطة بالضمير الشخصي (أنا) والضمير اللاشخصي (هو)، «فقد توجد سرود، أو على الأقل فصول منها مكتوبة ومسندة إلى ضمير الغائب، لكن إسنادها الحقيقي هو إلى ضمير المتكلم».[2] ويجب ألا نخلط بين تقديم السرد بضمير المتكلم ومسألة الإخبار الذاتي والموضوعي كما يقول — تودروف — فـ «للسرد سواء أكان بضمير المتكلم [أم] ضمير الغائب أن يُقَدِّم هذا النمط أو ذاك من الإخبار».[3]

ويقترح رولان بارت — الذي سبق تودروف إلى التنبيه على عدم كفاية معرفة هوية الضمير في تحديد الطبيعة العلاماتية للسرد من حيث شخصيته أو لاشخصيته؛ يقترح إجراءً يعيننا على هذا التحديد، إنه يقول: «يكفي أن نعيد كتابة السرد (أو المقطع) بتحويله من ضمير الغائب (هو) إلى ضمير المتكلم (أنا)؛ وما لم يترتب عن هذه العملية أي تحريف للخطاب سوى تغير الضمائر النحوية نفسها فمن المؤكد أننا نظل في إطار نظام خاص بـ الشخص».[4]

---

[1] تزفيتان تودروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ١٩٩٠م، ص٥٢.

[2] رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، ص٢٧.

[3] تزفيتان تودروف، السابق، ص٥٢.

[4] رولان بارت، السابق، ص٢٧؛ وكذا مناقشة نقدية حول الربط بين هذه الظاهرة الأدبية وأسسها اللغوية في مقال هـ. فيراد سدونك، مفاهيم الأدب بوصفها أُطُرًا للإدراك النقدي، ص٤٣.

ويمكن للطابع «الشخصي» أو «الذاتي» في السرد أن يُحَدد من خلال تأسيس بنفنيست لـ «الذاتية» في اللغة، تلك التي تضاء من خلال هذه المرتكزات التي تنظم العلاقات الحكائية والزمانية حول «الذات» المأخوذة باعتبارها نقطةَ للاستدلال، التي لا تتحدد إلا بالنسبة إلى تحقق الخطاب الذي تُنْتَج فيه، أي في ارتباطٍ بالضمير الذي يُتَلَفَّظ به في هذا الخطاب. ومن هذا القبيل ضمير المتكلم (أنا)، وبعض أسماء الإشارة والظروف من مثل «هذا، هنا، الآن، ذلك، الأمس، السنة الماضية ...» وكذلك كل ما يرتبط بواقع إنتاج الخطاب وتحققه الفعلي.[٥]

ولعل مناقشة بنفنيست للإحالة في ضمير المتكلم تكشف عن هذه «الذاتية»؛ إذ يقرر بدايةً امتياز الضمائر عن كل التحديدات التي تفصلها اللغة بكونها: لا تحيل إلى مفهوم أو إلى فرد معين منفلتة في ذلك من قانون كل الأدلَّة الأخرى في اللغة؛ فلا يوجد «ضمير المتكلم» الذي يشغل كل ضمائر المتكلم التي يتلفظ بها في كل لحظة على أفواه كل المتكلمين بالمعنى الذي يوجد فيه مفهوم «الشجرة» الذي ترجع إليه كل الاستعمالات الفردية لكلمة شجرة.

إن ضمير المتكلم لا يدل على حقيقة معجمية، وإنما يحيل إلى «فِعْل الخطاب الفردي الذي يحتويه، كما يحدد المتكلم فيه». إنه لفظ لا يمكن أن يحدد إلا في «تحقق الخطاب»؛ ولا يملك إلا «إحالات آنيَّة»، والواقع الذي يحيل إليه هو «واقع الخطاب»؛ ففي أثناء تحقق الخطاب الذي يحدد فيه ضمير المتكلم المتحدث يعلن هذا الأخير نفسه باعتباره ذاتًا.[٦]

وإذا كانت الذاتية تتبدَّى من خلال مقولة «الضمير» كما يتبدَّى في ضمير المتكلم فإنها تتبدى أيضًا من خلال مقولة «الزمن» على نحو ما نجد في «الحال» أو «الحاضر»؛ إذ يحيل إلى «تقاطع الحديث الموصوف مع تحقق الخطاب الذي يصفه، ولا توجد نقطة الاستدلال الزمنية له إلا داخل الخطاب».[٧]

وإذا كانت «الذاتية» قرينة «ضمير المتكلم «أنا»» الذي تتمحور حوله الإحالة الكلامية للغة، حول عملية القول والتصاقها الحميم بصاحبها — فإن «الموضوعية» قرينة «ضمير

---

[٥] إميل بنفنيست، الذاتية في اللغة، ترجمة: حميد سمير، عمر حلي، مجلة نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدَّة، العدد ٩، ١٩٩٩م، ص٦٩.

[٦] السابق، ص٦٧، ٦٨.

[٧] السابق، ص٦٩، ٧٠.

الغائب «هو»» الذي يمثل حينئذٍ «صيغة الجذر الفعلي (أو الضميري) التي لا تحيل إلى فرد، لأنه يرجع إلى شيء يقع خارج الكلام.»[٨] وهو أيضًا لا يوجد ولا يتميز إلا في تعارض مع ضمير المتكلم الذي يصنفه باعتباره «لاضمير»، عندما يتلفظ به».[٩]

وتتحدد الإحالة عند بنفنيست كما تُبين مريم فرنسيس في مَنحَيين:

الأول: علامات إشارية: وهو نمط ترتبط فيه العلامات (وجوبًا) بعلاقة «تجاور» مع مرجعها. والتجاور هنا تجاور في التخاطب وآلية الكلام، تجاور مع الكلام الذي يفترض بدوره تجاورًا مع المتكلم ومكان كلامه، وهو ما يُخْتَصَر في تعبير المتكلم ثلاثي الأطراف التالي: «أنا – الآن – هنا». وتنطلق الإحالة على هذا النمط من «أنا – الآن – هنا»، وتقاس بالمسافة التي تبعدها عنه. ويتحقق هذا النمط في نص «الخطاب أو الحديث».

الثاني: علامات لا إشارية: وهو نمط لا ترتبط فيه العلامات (وجوبًا) بعلاقة «تجاور» مع مرجعها. وهي سمة للنصوص التي تحيل إلى ماضٍ يبدو منقطعًا عن حاضر المتكلم، فلا يقاس بالمسافة التي تبعده عن هذا الحاضر، أو بواسطة ظروف قائمة على علاقة تجاور مع هذا الحاضر، وهو ما يتحقق في نص «القَص أو السَّرْد»[١٠]

وإذا كان بنفنيست يربط المنحى الأول «الإشاري» بالتعبير عن «الذاتية»، والمنحى الآخر «اللاإشاري» بالتعبير عن «الموضوعية» فإن مريم فرنسيس تضيف نمطًا ثالثًا للإحالة يختلف عما يؤسس للقصة أو الخطاب عند بنفنيست وهو نمط «الإحالة المطلقة» الذي يقف عندها قسيمًا للنمطين السابقين بوصفهما نمطين للإحالة المقيدة.

وتنطبق «الإحالة المطلقة» على تلك «الحال التي يتناول فيها المتكلم موضوعًا عامًّا، فيعالجه دون أن يربطه بزمان وكأنه حقيقة دائمة أو حال ثابتة.»[١١] وهي تَتَجَسَّد بنصٍّ أو بوحدات نَصِّيَّة مبنيَّة بالدرجة الأولى على «الوصف»، حيث لا يُحَدُّ الموصوف بزمن معين وكأنه مرتبط بحقيقة ثابتة أو بحال دائمة. ويُدَلُّ على هذا الموصوف بتعابير اسمية

---

[٨] السابق، ص٧٥.

[٩] السابق، نفسه.

[١٠] انظر: السابق، ص٦١–٧٩.

انظر: مريم فرنسيس، محاور الإحالة الكلامية، ص١٨–٣٩.

[١١] مريم فرنسيس، السابق، ص٢٧.

معرفة أو بما ينوب عنها. والصيغة الفعلية المستعملة في الجمل المستقلة هي صيغة المضارع التي لا تشير — والحال هذه — إلى حاضر المتكلم، بل تشمل ما كان ويكون وسيكون. كما أن استعمال صيغة الغائب هي القاعدة العامة في مثل هذه النصوص. وقد تستعمل أيضًا صيغ المتكلم للجمع والمخاطب للمفرد أو للجمع، ولكنها لا ترتبط حَصْرًا بمتكلم أو بمخاطب محدد، بل تمثل الجنس الذي ينتمون إليه، غير أن هذا الاستعمال ليس مجانيًّا، فهو ينشئ فروقات دلالية وأسلوبية».[١٢]

وما يناقشه بنفنيست في ثنائية «الذاتية والموضوعية» ويراه متحققًا في «الخطاب والسرد» يعتمده رولان بارت في تفرقته بين الشخصي واللاشخصي الذي يتقاطع بدوره معه شاغلًا مساحةً واسعة من الاشتراك.

ويأتي جيرار جنيت ليتحدث بمصطلحي «السرد والخطاب». فيتكلم «بالخطاب» عما يتصل بالذاتية، السرد الشخصي. ويتكلم «بالسرد» عما يتصل بالموضوعية، السرد اللاشخصي.

إن الاختلافات بين القصة والخطاب تئول — عند جيرار جنيت — إلى تعارضٍ بين «موضوعية السرد» و«ذاتية الخطاب»، وهو ما يبين عنده من خلال مقاييس ذات طبيعة محض لسانية: «فالخطاب يكون ذاتيًّا كلما اندمغ ضمنيًّا أو تصريحيًّا بمثول ضمير المتكلم أنا «أو أحال عليه». غير أن هذه الـ «أنا» لا تتحدد خلافًا لهذا إلا من حيث كونها هي الشخص الذي يتحدث، تمامًا مثل المضارع «الحاضر»؛ زمن الصيغة الخطابية بامتياز، الذي لا يتحدد بوجه آخر إلا من حيث كونه لحظة الحديث، كما أن استعماله يطبع «مطابقة الحدث الموصوف لمقتضى الخطاب الذي يصفه».[١٣]

أما السرد فإنه يصفو تمامًا بعيدًا عن الذاتية، عندما لا يحيل مطلقًا على ركن الخطاب الذي يؤسسه، عندما تغيب مطلقًا أية إحالة على السارد. يقول جنيت متابعًا بنفنيست: «والحقيقة أنه لا وجود لأي سارد، فالأحداث تُعْرَض مثلما تقع، تبعًا لظهورها في القصة. لا أحد يتكلم هنا، والأحداث تبدو مرويَّة من تلقاء ذاتها.» إن النص يَمْثُل هنا أمام ناظرنا بدون أن يكون مقولًا من طرف أحد ما، وبدون أن تحتم (تقريبًا) معلومة

[١٢] السابق، ص٣٥، ٣٦.

[١٣] جيرار جنيت، ص٧٩.

من المعلومات التي يحتويها الرجوع إلى مصدرها لكي تكون مستوعبة أو مثمَّنة، هذا المصدر الذي يكتسب قيمته من جَراء ثنائية عن المتكلم وفعل الكلام أو تعالقه معهما».[١٤]

في الخطاب يتكلم أحد ما، وموقفه داخل فعل الكلام نفسه هو ما يُشَكل بؤرة الدلالات الأكثر أهمية. أما في السرد فلا أحد يتكلم — كما شَدَّد بنفنيست — ومن هنا لم يَعُد من حقنا، في أية لحظة، أن نسأل عَمن يتكلم (لا هويته ولا زمانه ولا مكانه ...) لكي نتلقى دلالة النص تامَّة غير منقوصة.

(٢) في الشعر الجاهلي حيث الذات تبادر العالم عاريةً إلا من صدامها مع الأشياء والكون — وربما صدامها مع نفسها أيضًا — في مثل هذا الشعر يصعب على الكلام أن يكون شخصيًّا على الدوام، فمن حينٍ لآخر يهرب الشاعر من ذاتية لغته إلى لغة موضوعية أخرى لتتحدث بها القصيدة. إنه يتحول إلى الأشياء وإلى لغة مصوغة حولها لا تقدمه هو وتعود إليه، بل إنها لا تقدم أحدًا إلا الأشياء ذاتها، وقد صاغتها لغة لا تعود إلى متكلمٍ بعينه.

وإذا كانت اللغة — كما عند بنفنيست — هي «احتمال الذاتية»؛ لكونها تشمل دائمًا الأشكال اللسانية الملائمة للتعبير عنها باقتراحها، نوعًا ما، أشكالًا «فارغة» يمتلكها كل متكلم أثناء ممارسة الخطاب، وينسبها إلى «شخصه» مُحَدِّدًا في الوقت ذاته نفسَه باعتباره ضمير متكلم، وشريكه باعتباره ضمير مخاطب. إذا كانت اللغة كذلك، وكان الخطاب هو ما يثير انتشار الذاتية باعتماده على التحقق الحذر، الذي يغدو تحققه مكونًا لكل الترتيبات التي تحدد الذات؛ فإن ما هو شخصي يغدو على هذا النحو مركزًا لما هو لا شخصي، ما هو خطابي يغدو مركزًا لما هو سردي.

والقصيدة الجاهلية قصيدة ذاتية بامتياز في أغلب الأحوال تعتمد على «الخطاب» أو «السرد الشخصي» يتخلله أحيانًا سَرْد لا شخصي عن العالم والأشياء. إن ما هو شخصي، ما هو ذاتي يغدو هو لُب القصيدة الحكائي بوصفه مقولةً الشخص المتكلم بالنص. إن البحث عَما هو ذاتي، عَما هو شخصي تَحَسُّسٌ لمركز النص وبؤرته المرجعية.

(٣) ولعل أقصى ما يُحَمِّل القصيدةَ الجاهلية صيغَتَها الشخصية، كما تبدو من خلال المفضليات، طابَعُها «الخطابيُّ» الأصيلُ، من حيث لغتها وأسلوبها؛ إذ تبدأ كثرة

---

[١٤] جيرار جنيت، حدود السرد، ترجمة: بنعيس بوحمالة، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، ص٧٩ وما بعدها.

كاثرة من القصائد وقد توجهت مباشرة لمخاطبٍ آخر، هذا الآخر قد يكون فعليًّا خلاف هذا الصوت الذي يتكلم بالنص، وقد يعود ليُضحي هو المؤلف نفسه، وقد جَرد من نفسه — كما يقول القدماء — شخصًا آخر يخاطبه.

كقول بشامة بن الغدير:

هَجَرْتَ أُمامةَ هَجْرًا طويلًا　　　وحَمَّلَكَ النَّأْيُ عِبئًا ثقيلًا

مف (١٠)

وكذا خطاب المُسَيَّب بن عَلَس لنفسه:

أَرَحَلْتَ مِن سَلْمى بغير مَتاعِ　　　قبل العُطاسِ وَرُعْتَها بَوداعِ

مف (١١)

وقول بشر بن أبى خازم:

ألا بانَ الخليطُ ولم يُزارُوا　　　وقَلْبُكَ في الظعائنِ مُسْتعارُ

مف (٩٨)

وكذا قول أبى ذُؤيب الهُذَلي:

أَمِنَ المَنُونِ ورَيْبِها تَتوَجعُ　　　والدَّهْرُ ليس بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ

مف (١٢٦)

إن الإشارة اللغوية بالخطاب تبقى هي الإشارة بقطع النظر عن تأويلها بإعادتها إلى الذات، ليصبح المتكلم والمخاطب، الذات والآخر كيانًا واحدًا، فعلى الدوام هناك آخَرية عالقة بالذات وملازمة لها.

وما دام هناك خطاب فهناك «ذات» تدور حولها القصيدة وتتشكل بوصفها فعلًا يملك إحالاته الآنيَّة بالنسبة للمتكلم والمخاطب وسياق التلقي الذي هو واقع الخطاب. وهذه الإحالات الآنية تظل على الدوام تحمل شبح إنتاجها الأول، ولكنها في كل إعادة وتكرار تملك شروط إعادة إنتاجها.

وهذا الآخر الفعلي الذي تتوجه إليه كثرة من قصائد المفضليات قد يكون:
زوج الشاعر التي يختلف معها:

وكائِنْ مِن فتى سَوْءٍ تَرَيْهِ يُعَلِّكُ هَجْمَةً حُمْرًا وجُونَا

المرَّار بن المنقذ، مف (١٤)

أو ابنه مف (١١٦)، مف (٢٧)، وقول عَبْدة بن الطبيب:

أبَنِيَّ إنِّي قَدْ كَبِرْتُ ورَابَني بَصَرِي وفيَّ لِمُصْلحٍ مُسْتَمْتَعُ

عبدة بن الطبيب، مف (٢٧)

أو ابنته، شاكيًا إياها ما أصاب قومه من خطوب:

أأَسْماءُ لم تَسْألي عن أَبِيـ ـكِ والقومُ قد كان فيهم خُطُوبْ

ثعلبة بن عمرو، مف (٦١)

أو مخاطبًا حبيبته:

أفَاطِمُ قَبْلَ بَيْنِكِ مَتِّعيني ومَنْعُكِ ما سَأَلْتُ كأَنْ تَبِيني

المثقب العبدي، مف (٧٦)

وكذا مف (٥٦)، مف (٦٦)
أو مخاطبًا الديارَ:

ألا يا ديارَ الحَيِّ بالبَرَدانِ خَلَتْ حِجَجٌ بَعْدي لَهُنَّ ثمانِ

عَمِيرَة بن جُعَلَ، مف (٦٤)

وكذا يخاطب عاذلَيْهِ اللَّذين يلومانِه:

ألا لا تلُومَاني كَفَى اللومَ ما بِيَا وما لَكُما في اللَّوْمِ خَيْرٌ ولا لِيَا

عَبْد يَغُوث بن وَقَّاص الحارثي، مف (٣٠)

إنكما صاحِبَيَّ لن تدَعَا لَوْمِي، ومَهْما أُضِعْ فلَن تَسَعَا

ذو الأَصْبَع العَدْواني، مف (٢٩)

هذا المخاطب قد يكون أيضًا مُخَاطَبًا مجهولًا، غير محدد، غير كونه وسيطًا مُكَلَّفًا بتبليغ رسالة، أو فلْنقُل بالأحرى مكلف بإذاعة الخبر ونشره، بقطع النظر عن إمكانية تفسيرها بكونها صيغة دعائية لإذاعة أمر. ومن هذا القَبيل، مف (١٢٩)، مف (١٧٠)، مف (٧١)، مف (٨٤)، مف (١٠٠):

قُلْ لِلمُثَلَّمِ وابنِ هِنْدٍ مالِكٍ إن كُنْتَ رائِمَ عِزِّنا فاسْتَقْدِمِ

سِنان بن أبي حارثة المُري، مف (١٠٠)

وقد يكون المخاطب بالنص مُخاطبًا ما يوبخه أو يهدده أو يتوعده أو ينصحه، على نحو ما نجد في:

مف (٩٠)، مف (١٠٢)، مف (٧٢)، مف (٨٥)، مف (٨٨):

لا تقُولَنَّ إذا ما لم تُرِد أن تُتِمَّ الوَعْدَ في شيءٍ نَعَمْ

المثقِّب العَبدي، مف (٧٧)

وعلى نُدْرَةٍ قد يُخاطب الشاعر ما هو مُجَرَّد على نحو ما فَعَل تأبط شَرًّا فيما أَورَد المُفَضَّل في صدارة مختاراته:

يا عيدُ ما لَكَ مِن شَوْقٍ وإيراقِ وَمَرِّ طَيْفٍ على الأهْوالِ طَرَّاقِ

تأبط شَرًّا، مف (١)

(٤) إن فحص القصيدة الجاهلية — من خلال المفضَّليات — يُفضي بنا إلى القول بأن القصيدة الجاهلية سَرْد شخصي بالأساس يتخلله سرد لا شخصي وإن طال. فإذا كانت القصيدة الجاهلية في كثير تجاور للخطاب والسرد، للشخصي واللاشخصي، للذاتي والموضوعي، فإن الخطاب أو الذاتية هي ما يؤطر القصيدة ويدمج السرد أو الموضوعية في إطاره ليتحول السرد في النهاية إلى أحد عناصر الخطاب الشعري. إن السرد في الشعر

يظل مشدودًا إلى عُرى الخطاب ليصبح مُكوِّنًا من مكوناته. ربما لا يكون هذا خَصيصة الشعر الجاهلي وحده، ولكن العكس ليس موجودًا فيما بين أيدينا من نصوص. إن الشعر الذي يتخلى عن طابع الذاتية لعله بعض مُنجَزات شعرنا الحاضر في بعض نماذجه، ولكنه أبدًا لم يكن الشعر الجاهلي. لقد كان الخطاب، كانت الذاتية هي المقوم الأكبر الذي يمنح هذا الشعر هويته في الوقت الذي يمنحُ الشاعرَ نَفْسَه هويته الخاصة بتشكله بين يديه.

والخطاب في القصيدة الجاهلية، أو ما هو شخصي هو إطارها وهيكلها ومَدَارُها الدلالي ونقطة انطلاقها التركيبي، وما هو سردي، ما هو لا شخصي هو لغة ملء الهوامش — إن جاز التعبير — لغة التفاصيل والاستطرادات. والخطاب على الدوام يمتص السرد ويحتويه دونما تكلفة أو حتى مواربة. يقول جنيت: «إن السرد المدمج في الخطاب يتحول إلى أحد عناصر هذا الأخير، أما الخطاب المدمج في السرد فيبقى خطابًا ويُشَكِّل صنفًا من الأورام، من السهل كثيرًا التعرف عليها، وتعيين مكانها وبالتالي فلا صعوبة بتاتًا في صيانة صفاء السرد مقارنةً مع صفاء الخطاب».[١٥]

هكذا يفتح الخطاب ذراعيه للسرد، وينأى السرد إذا أراد لنفسه أن يكون سَرْدًا خالصًا عن الانفتاح على الخطاب الذي لا يذوب فيه مطلقًا ويظل ناتئًا فيه. «إن أي تَدَخل لعناصر خطابية في صلب السرد لا بد وأن يتم الإحساس بها كتشويه لاستواء العنصر السردي عند الاقتضاء».[١٦] ولكن هذا الخطاب الذي يمتلك القدرة الأصيلة على الاحتفاظ بصفاء عِرْقه يأبى إلا أن يلوذ من آنٍ لآخر بما هو سردي، بما هو لا شخصي.

إن بدايات النصوص بدايات شخصية على الدوام منذ البيت الأول، وما هو خلاف ذلك لا يلبث في البيت الثاني أو التالي له مباشرةً أن يُبديَ طابعه الشخصي.

يقول مُتَمِّمُ بنُ نُوَيْرة، مف (٩):

(١) صَرَمَتْ زُنَيْبَةُ حَبْلَ مَنْ لا يَقْطَعُ — حَـبْـلَ الـخَـلـيـلِ ولَـلأَمـانَـةَ تَـفْـجَـعُ
(٢) ولقدْ حَرَصْتُ على قليلِ متاعِها — يومَ الـرَّحـيلِ فـدَمْعُـهـا الـمُـسْـتَـنْـفَـعُ

[١٥] السابق، ص٨١.
[١٦] السابق، نفسه.

(٣) جُذِّي حِبالَكِ يا زُنيْبَ فإنَّنِي قد أَسْتَبِدُّ بَوصْلِ مَنْ هو أَقْطَعُ
(٤) ولقد قَطَعْتُ الوَصْلَ يومَ خِلاجِهِ وأخُو الصَّريمةِ في الأُمُورِ المُزْمِعُ
(٥) بِـمُـجِـدَّةٍ عَـنْـسٍ ...

تبدأ القصيدة بهذا السرد اللاشخصي عن «زُنَيبَة» التي قطعت وَصْل رَجُلٍ حَسَن الوفاء للأَخِلَّاء، لا يَفْجع الأمانة ولا يخون العهد. بهذه الحياديَّة يتم تقديمُ لُبِّ الإشْكالِ. وعناصِرُه:

- فعلُ صَرْمٍ وانقطاعٍ، هو المركز من الأحداث والعبارة.
- «زُنَيبَة» التي هي المعارض، التي تُذْكر هكذا باسمها.
- المحب الذي يُشار إليه بضمير الوَصْل الذي تؤديه «مَن»، الذي يتكلم بصوته في البيت التالي مباشَرةً.

لقد عَبَّرَ البيتُ الأولُ لاشخصيًّا عن هذا الانفصام والصَّرْم، وتلاشى صوت المحب الذي أُحِيلَ إليه بوصفه غائبًا عبر الموصول «مَنْ»؛ إذ يقول اللسانيون «أن الموصول يَدُلُّ على مُطْلَقٍ غائبٍ، من ثم يشبه ضمير الغائب في مجال الشبه المعنوي، ولا يكون له معنًى إلا مع ذكر موصوفه أو تقديره في ضوء المقام».[١٧]

وإذا كان البيت قد أَسْنَدَ لـ «زُنَيبة» فعلًا، فقد أسْنَدَ لهذا المحب — المفعول الدلالي هنا — وصفًا مقتضيًا فعلًا منفيًّا، فكأن جملة الصلة التي هي وَصْف لهذا المحب تنقضُ عدالة تَصَرُّف «زُنَيبة»؛ فقد قطعت من هو حَسَنُ الوفاء، هذا الوصف يقتضي أيضًا تصوير رَد فعل المحب تجاهها، الذي لن يعاملها معاملتها؛ فهو إذ جُبِلَ على الوفاء لن يقطع حَبْلَ وَصْلِها وإن قطعَتْه، ولن يخون وصالًا استودعهما الحبُّ إياه. وتُعلِّق الأبيات الوفاء بالوصال على الوفاء والأمانة، فلا ينتقض الوصل إلا عند خِلاجه الوصل، عند المخالفة والشك.

ومن هذه الصيغة اللاشخصيَّة في البيت الأول إلى صيغة شخصيَّة تمامًا في البيت الثاني يتكلم فيها المحب الذي أشيرَ إليه بضمير الوَصْل في البيت السابق، ويُشار إلى

[١٧] د. تمام حَسَّان، الخلاصة النحوية، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م، ص٩٣.

زُنَيبة بضمير الغياب لتتباعد هي في حين يحتل المتكلم مساحة البيت عبر مشهد الرحيل الذي لا يصوِّر إلا لوعتَه وحرصه على أقل القليل من الوصل والمتاع، حيث لم يكن منها إلا دَمعها. ثم يتحول السرد ليضمن خطابَ المحبِّ لزُنَيبة، وهنا نحن بين خيارين؛ إما أن يكون مقول القول هو: «جُذِّي حبَالكِ يا زُنيب»، وحينئذٍ سيكون بقية البيت: «فإنني قد أَسْتَبِدُّ بَوصْلِ مَنْ هو أَقْطَعُ»؛ سيكون من قبيل تعليق المتكلم على نفسه ووصف تَصَرفه، أو ربما كان البيتُ كله مقولَ القول، مخاطبًا به حبيبتَه، قاطعةَ الوَصْلِ. والبيت الرابع في هذا عودةٌ تامة في شطره الأول لسرده الشخصي مُقَرِّرًا فِعْلَ البَيْن: «ولقد قطعتُ الوَصْلَ يومَ خِلاجِه». إن صَرْمَها يُوْصَفُ لاشخصيًّا، أما صَرْمه هو فَسَرْدٌ شخصي.

إن هذا المقطع الشخصي على الإجمال يعود ليُخْتَم بهذا «السرد اللاشخصي»: «وأخو الصَّريمة في الأُمور المُزْمِعُ». ذلك السرد الذي يَدْخل مُعْتَرِضًا بين الجار والمجرور «بمجدة» وما يتعلق به «قطعتُ»، ب (٤). وتأخذ العبارة اللاشخصية شكل التعليق الختامي على رواية شخصية.

ويمكن تمثيل تناوب الضمائر في المقطع على النحو التالي:

البيت	المحبوبة	الشاعر
١	الاسم	غائب
٢	غائب	متكلم
٣	مخاطب	متكلم
٤	—	متكلم

يحكي السرد اللاشخصي في البيت الأول عنه — عن الشاعر — وعَمَّن تُسَمى بـ «زُنَيبة»، وفي البيت الثاني يتحول إلى الصيغة الشخصيَّة ليتكلم الشاعر عنها بضمير الغائب، ثم يتحول هذا المتكلم في البيت الثالث ليخاطبها هي، تلك التي كانت في موقع الغياب، ثم يأتي البيت الرابع لِيُفْسِح المجال له — هو وَحْدَه — كي يتكلم: «ولقد قَطَعْتُ الوَصْلَ ...»

ولعلها ليست فقط هذه البدايات التي تتصدر مقدمة القصائد هي ما يأخذ الطابع الشخصي؛ إذ يبدو أن هذه السمة تغلب على سائر الابتداءات الداخلية في كثير من أحوال، فكل بدايات الموضوعات داخل هذا النص على سبيل المثال بدايات شخصيَّة، فضلًا عن

هذه الصيغ التكراريَّة التي تُلِح في الورود، سواء في بدايات الموضوعات الداخلية أو في الموضوعات نفسها. وحسبنا هذه الصيغة: «لقد + المضارع المُسْنَد إلى ضمير المتكلم» التي تتصَدر الشطر الأول في أبيات سبعة من مجموع أبيات النص الذي يبلغ خمسةً وأربعين بيتًا:

ب (٢): ولَقَدْ حَرَصْتُ على قليلِ مَتَاعِها
ب (٤): ولقد قَطَعْتُ الوَصْلَ يومَ خِلاجِهِ
ب (٢٠): ولقد غدوتُ على القَنِيص وصاحبي
ب (٢٨): ولقد سبقتُ العاذِلاتِ بشَرْبَةٍ
ب (٣٥): ولقد ضَرَبْتُ به فَتُسْقِطُ ضَرْبَتي
ب (٣٧): ولقد غُبِطتُ بما ألاقي حِقْبَةً
ب (٣٩): ولقد علمتُ، ولا محالَةَ، أنني

البيت الثاني تحولٌ إلى السرد الشخصي الصريح أصلًا في النص بعد البيت الأول، ب (٤) هو نهاية موضوع الحب وبداية موضوع الناقة، وب (٢٠) بداية موضوع الفَرَس، ب (٢٨) بداية موضوع الخمر والنُّدمان. ولا يكاد يخرج عن هذه الطريقة الداخلية في الابتداء إلا بداية موضوع الضَّبع الذي يمثل الموت وإشكالية الإنسان معه.

(٥) وأحيانًا ما تبدأ بعض القصائد بداية لا شخصية ساردةً عن «القلب» الذي يعود مباشرة بآلية المجاز المرسل للشخص والذات، وما هو لا شخصي حينئذٍ مجرد قناع لما هو شخصي:

أَجَدَّ القَلْبُ من سَلْمى اجتِنابَا وأَقْصَرَ بعدما شابَتْ وشابَا
وشابَ لِداتُهُ، وعَدَلْنَ عنه كما أَنْضَيْتَ من لُبْسٍ ثيابَا
فإن تَكُ نَبْلُها طاشَتْ ونَبْلي فقد نَرْمي بها حِقَبًا صِيابًا

مف (١٠٥)، ب (١–٣)

إن كون «القلب» في البيت الأول مجازًا عن الشخص ليس فقط مجرد انحراف إشاري قائم على التجاور — كما تتحد آلية عمل المجاز المُرْسل — بل هو عدول تعدل به القصيدة سَرْدِيًّا عن الصياغة الشخصية المتوقعة لبدايات القصائد في التقليد الأدبي الشائع لنماذج الحقبة.

وكذا يقول المُمَزِّق العَبدي، مف (١٣٠)، مف (٨١) ببعض الاختلاف:

صَحَا عن تَصَابِيه الفُؤادُ المُشَوَّقُ   وحانَ من الحَيِّ الجميعِ تَفَرُّقُ
وأَصْبَحَ لا يَشْفِي غَلِيلَ فُؤادِه   قِطارُ السَّحابِ والرَّحيقُ المُرَوَّقُ

مف (١٣٠)، ب (٢،١)

التَّصابي: حنين واشتياق، وصحوة الفؤاد بناء للتكلف مع الفؤاد وازدياد في المعتاد، وصحوة الفؤاد عن تصابيه لا تحيلنا إلى سرد لا شخصي عن الفؤاد قدر ما تحيلنا إلى سرد شخصي عن هذه الأنا الممزقة شوقًا، لا يُسليها شيء، ولا يشفي غليلها.

وهذا السرد الشخصي المعطوف بعضه على بعض في ب (٢،١) يقطعه سرد لا شخصي يعلل لدواعي هذا السرد اللاشخصي: وحان من الحي الجميعِ تَفَرُّقُ. ويظل «الفؤاد» — وما تحيل إليه من ضمائر في البيت الثاني — لا يَخْلقُ سَرْدًا لاشخصيًّا. إن مَنْ يتدخل لينفي انطفاء حرارة القلب لا بد وأن تكون هي «الذات» حيث تتأسس الصيغة الشخصية.

وهنا لا يصبح مبدأ «إعادة الكتابة» الذي يقترحه رولان بارت كافيًا لتحديد ما هو شخصي، فملاحظة ما هو مجاز مرسل عن الشخص يخلق سَرْدًا شخصيًّا أيضًا مهما كانت صيغ التعبير عنه.

ولا يمنع هذا، كما هو معلوم، أن تأتي العبارات الشخصية مصوغة على ضمير الغائب — حتى لو كانت في بدايات القصائد — إذ يظل طابعها الشخصي الأصيل ثاويًا في عمقها، وما هو لا شخصي يسري كتقليد يُؤَوَّل على الدوام بما هو شخصي، على ما يتكلم سَلَمة بن الخُرْشُب، في بداية مف (٦)، يقول:

تَأَوَّبَه خَيالٌ من «سُلَيْمَى»   كما يَعْتادُ ذا الدَّيْنِ الغَريمُ
فإن تُقْبِلْ بما عَلِمَت فإنِّي   بحَمْدِ اللهِ وَصَّالٌ صَرُومُ

مف ٦ (٢،١)

إن مجرد إشارة الضمير للغياب لا تحيل العبارة في البيت الأول مطلقًا إلى الصيغة اللاشخصيَّة، بل إن تأويب الخيال الذي لا شهيد عليه سوى الذات، وما يرافقه من أرق أفعال تقع ضمن مقولة الشخص. وعلاقة المشابهة مع اعتياد ذي الدَّين لغريمه تستدعي

إلى جانب مظهر الملازمة دلالاتٍ نفسيَّة خاصة تنسحب على معاودة الخيال للشاعر، هذه الدلالات تدحض لاشخصية العبارة.

وفي البيت الثاني ينقلب الضمير للأصل المعدول عنه، على اعتبار أصلية المتكلم بالنسبة إلى الغائب، وعلى اعتبار أن القصيدة تعبير ذاتي عن متكلم يتحدث بنفسه وعن نفسه، والمساحة المفترضة بين التعبير بضمير الغياب والتعبير بضمير المتكلم هي مساحة لافتراض صِدْقٍ موضوعي يطمح إليه التعبير الشخصي الذي يكشف عن نفسه في البيت الثاني.

وإلى الصيغة اللاشخصية يتحول النص في البيت الثالث لوصف هذا المكان الذي غدا به الشاعر عاديًّا على فرسه:

ومُخْتاضٍ تَبِيضُ الرُّبْدُ فيه   تُحُومِيَ نَبْتُه فَهُوَ العَمِيمُ

إن الصيغة التي تُضْمِر «رُبَّ» تَضْرِبُ في أطناب اللاشخصيَّة، ومحاولة للتجرد والبُعْد عما تروي، لِتُلْقِيَهُ في حوزة المجموع أو حوزة الإطلاق، وهو تمامًا ما يحدث مع الفعل الذي يُبْنى للمجهول، ولعل تسمية النحاة «لما لَمْ يُسَمَّ فاعلُه» تبدو ذات دلالة في هذا السياق.

إن دلائل الوصف «مُخْتاضٍ»، «تُحُومي نَبْتُه» تأتي لاحقة لهما على الترتيب العبارتان: «تبيضُ الرُّبْدُ فيه»، «فهو العَمِيم». ويتحول الحديث إلى الشاعر ليثبت خوضه هذا المكان الموحِش «غدَوتُ به»، يتحول بعدها الحديثُ حديثًا عن الفَرس في صِيَغ لا شخصية إلى آخر النص، ب (٤–١٣):

(٤) غَدَوْتُ به تُدافِعُني سَبُوحٌ   فَرَاشُ نُسُورِها عَجَمٌ جَرِيمُ
(٥) مِنَ المتلفِّتاتِ بجانِبَيها   إذا ما بَلَّ مَحْزِمَها الحَمِيمُ
(٦) إذا كان الحِزَامُ لِقُصْرَيَيْها   أمامًا حيثُ يَمْتَسِكُ البَرِيمُ
(٧) يُدافِعُ حَدَّ طُبْيَيها وحِينًا   يُعادِلُهُ الجِراءُ فيَستقيمُ
(٨) كُمَيْتٌ غيرُ مُحْلِفَةٍ ولكنْ   كَلَوْنِ الصِّرْفِ عُلَّ به الأَدِيمُ
(٩) تَعَادَى مِن قَوائِمِها ثلاثٌ   بِتَحْجِيلٍ وقائمةٌ بَهِيمُ
(١٠) كأن مَسِيحَتَيْ وَرِقٍ عليها   نَمَتْ قُرْطَيْهِما أُذُنٌ خَذِيمُ

(١١) تُعَوَّذُ بالرُّقَى مِن غيرِ خَبْلٍ وتُـعْـقَـدُ فـي قـلائِـدِهـا الـتَّـمِـيـمُ
(١٢) وتُمْكنُنا إذا نحنُ اقْتَنَصْنًا مِـنَ الـشَّـحَّـاج أسْـعَـلَـه الـجَـمِـيـمُ
(١٣) هُوِيَّ عُقابِ «عَرْدَةَ» أشْأَزَتْها «بِـذِي الـضَّـمْـرانِ» عِـكْـرِشَـةٌ دَرُومُ

وحتى هذا الشطر الذي يَسْرُد بضمير الجمع «نحن» في البيت الثاني عشر — لا يعدو أن يكون صيغة لاشخصيَّة كذلك، فهو سرد لا شخصي عن الفَرس، عندما تُمْكِنُنا — وتُمْكِنُ غيرنا كذلك — من صيد الحمار الوحشي. إنه وصف لإمكاناتها وقدراتها.

(٦) وما هو شخصي ولا شخصي في النصوص لا يرتبط بحدود البيت أو الشطر، وإنما هو خاصية تتسرب في التراكيب تُوافِق الأشطر والأبيات أو لا توافقهما.

وفي الجدول الآتي نعيد كتابة مف (٢) بِنَصِّها بما يُبَيِّن توزيع الأبيات في قوائم تُصَنِّف السرد شخصيًّا ولاشخصيًّا وتميزه في ذات اللحظة عما هو خِطابي.

الصيغة البيت	خطاب (خ)	سَرْد (شخصي) (س ش)	سَرْد (لا شخصي) (س لا ش)
١	فإن تنجُ منها يا حُزيمَ بن طارق فقد تركت ما خلف ظهركَ بَلقعَا		
٢		ونادى منادِي الحَيِّ أن قَد أُتِيتُمُ	وقَدْ شَرِبَتْ ماءَ المزادةِ أجمعَا
٣		وقلتُ لكأسٍ: ألجميها فإنما نزلنا «الكثيب» مِن «زَرُودَ» لِنَفْزَعَا	
٤			كأنَّ بِلَيْتَيْها وبَلْدةِ نَحْرِها مِنَ النَّبْلِ كُرَّاثَ الصَّريمِ المُنَزَّعَا
٥		وقَدْ جَعَلَتْنِي من «حَزِيمةَ» إِصْبَعَا	فَأَدْرَكَ إِبْقاءَ العَرَادَةِ ظَلْعُها
٦	أمرتُكُمُ أَمْرِي بِمُنْعَرَجِ اللِّوَى		ولا أَمْرَ للمَعْصِيِّ إلا مُضَيَّعَا

الصيغة البيت	خطاب (خ)	سَرْد (شخصي) (س ش)	سَرْد (لا شخصي) (س لا ش)
٧			إذا المرءُ لم يَغْشَ الكَرِيهةَ أَوْشَكَتْ حِبالُ الهُوَيْنَا بالفَتى أن تَقَطَّعَا

وقد توحي بعض صيغ التعميم والإطلاق — في مجرد سياقها اللفظي — بإحالةٍ قريبةٍ إلى بعض الشخوص المتعينة في النص، فـ «المعصِي» في ب (٦) وصف يُدْخل المتكلمَ بالنص ضمن دائرة من ينطبق عليهم هذا الوصف، إن لم يكن — سياقيًّا — أهمهم. وكذا تحيل كلمتا «المرء»، «الفتى» في ب (٧) إلى المتكلم نفسه بوصفه غَواشًا للمكاره.

(٧) ومن النماذج الأخرى التي نطالع فيها تفاعل ما هو شخصي وما هو لا شخصي قصيدة الأَسْوَد بن يَعْفُر مف (١٢٥). وتلفت القصيدة النظر بوصفها مقطوعة، أو على الأدق قصيدة قصيرة (في حساب القدماء؛ إذ تجاوزت حَدَّ المقطوعة ببضعة أبيات)، ومع هذا تحفل بتقاليد بناء القصيدة على النموذج المشهور، من صَرْم إلى شاعرٍ صَلْبٍ لا يَرْضى الخَسْف، وَصَّال صَرُوم، إلى تعليل الانبتات بالكِبَر والشَّيب، ثم وصف الجمال الظاهري للمحبوبة، وتحديدًا هنا ريقها، الذي يشبهه بالخمر، ثم رحيله على ناقة قوية في قفرٍ مهلكة، إنه يقول:

(١) قد أَصْبَحَ الحَبْلُ، من أَسْماءَ، مَصْرومَا ... بعدَ ائتِلافٍ، وحُبٍّ، كان مكتُومَا
(٢) واسْتَبْدَلَتْ خُلَّةً، مِنِّي، وقد عَلِمَتْ ... أَلَّا أَبِيتَ، بِوادي الخَسْفِ، مَذْمُومَا
(٣) عَفٌّ، صَلِيبٌ، إذا ما جُلْبَةٌ أَزَمَتْ ... من خيرِ قَومِكَ، مَوجُودًا، ومَعْدُومَا
(٤) لمَّا رَأَتْ أَنَّ شَيْبَ المرءِ شامِلُهُ ... بعد الشَّبابِ، وكان الشَّيْبُ مَسئُومَا
(٥) صَدَّتْ، وقَالتْ: أَرَى شَيْبًا، تَفَرَّعَهُ ... إنَّ الشَّبَابَ الذي يَعْلُو الجَراثِيمَا
(٦) كأَنَّ رِيقَتَها، بعدَ الكَرَى، اغْتَبَقَتْ ... صِرْفًا، تَخَيَّرَها الحانُونَ، خُرْطُومَا
(٧) سُلَافَةَ الدَّنِّ، مَرْفُوعًا نَصَائِبُهُ ... مُقَلَّدَ الفَغْوِ، والرَّيحانِ، مَلْثُومَا
(٨) وقَد ثَوَى نِصْفَ حَوْلٍ، أَشْهُرًا جُدُدًا ... بِبابِ أَفَّانَ، يَبْتارُ السَّلَالِيمَا
(٩) حتَّى تَنَاوَلَها، صَهْبَاءَ، صَافِيَةً ... يَرشُو التِّجَارَ، عَلَيها، والتَّراجِيمَا

(١٠) وسَمْحَةِ المَشْيِ، شِمْلَالٍ، قَطَعْتُ بها　　أَرْضًا، يَحَارُ بها الهادُونَ، دَيمُومَا
(١١) مَهامِهًا، وخُرُوقًا، لا أَنِيسَ بها　　إلا الضَّوابِحَ، والأَصْدَاءَ، والبُومَا

إن التعبير عن الحب وانقطاعه، وهو ربما يكون مما يقتضي اللوعة، يُعَبَّر عنه في البيت الأول من خلال إخبارٍ يحاول أن يكون موضوعيًّا، فَيُقَدِّم إخبارًا عن «المُدْرَك» في المقام الأول، وهو «الحب» لا المُحِب، إنه لا يغوص في ذاته كما يغوص على الحُب كعلاقة موضوعية تبدو للناظر خارجية بما يُمكن ملاحظتها وتقديرها والحكم عليها، على خلاف تلك القيم الذاتية التي يغدو فيها المتكلم مَرْجِعَها الأول والأخير.

ومن هنا تُبَنْيَن علاقة الحب من خلال تَصَوُّر الشيء المادي الملموس الذي تتجاذبه أطرافٌ ويعاينه الناظر، وهذا من خلال استعارة الحَبْل، ب (١)، هذه الاستعارة الشهيرة في الشعر العربي للتعبير عن الوَصْل، وبخاصَّة في سياق التردد بين القُرْب والهجر، بين الوصال والانْبِتَات. إن العلاقة التي تُمثَّل من خلال «الحبل» يُتَحَدَّثُ عنها في الشطر الأول باعتبارها حَبْلًا، وفي الشطر الثاني يُتَحَدَّث عنها بأصْلِ تَمَثُّلِها: «ائتلاف، وكتمان هوى»، وكلاهما أوصاف تندرج في هذا السرد اللاشخصي من خلال كونها قِيَمًا تُعايَن. والفعل الذي يُغَلِّف حاضر البيت هو الفعل «أصبَحَ» الذي يفيد مجرد التحوُّل، غير أنه يضيف فقط الانتقالة بين الصباح والمساء، بين نَوْمٍ على حُبٍّ وسكينةٍ، ويقظةٍ على هجر وبُعْدٍ، ولكن إثبات الشطر الثاني للحب والائتلاف لا يمنع من تقدير حال الإشراف على الانقطاع قبيل وقوعه، فلم يكن الأمرُ مفاجأة. يقول التبريزي: و«قد» حرف يدخل لإيجاب أمرٍ مُنْتَظَر. كأنه كان العهد بينه وبين صاحبه على شفا انقطاع، وتقدير انبتات، فلما وقع كان كَوَعْدٍ أُنْجِز.»[١٨] وما تؤسس له الأداة هنا في أول البيت الأول يَبِين بعد ذلك في البيتين الرابع والخامس من خلال هذا الحدث السابق على حَدَث الانبِتات الذي يُسَوِّغ للهجر: حدث الشَّيب. وهذا التسويغ يُقَدَّم من خلال هذه النبرة الشخصيَّة التي تُقَدَّم من خلال صوت «أسماء» ب (٥)، ثم صوت الشاعر الذي يحكي وجهة نظر «أسماء» ب (٤) قَبْل أن يَعْرِض كلامها، هذه الوجهة التي يبدو أنه هو أيضًا يُقِرُّها.

[١٨] التبريزي، ٣:١٦٧٦.

وهذا السرد الشخصي بدأ أصلًا من البيت الثاني، وتحديدًا من قوله: «وقد عَلِمَتْ أَلَّا أبيتَ بوادي الخَسْفِ مَذْمُومًا»، فَعِلْمُها أنه وَصَّالٌ صَرُوم لا يَرْضَى تجرعَ المكروه هو مَرْجعيةُ صِدْقِ هذا العِلم أو كذبه، فضلًا عن هذه الأنا التي تملأ الشطر الثاني بالرفض وتمتد للبيت الثالث مخبرةً عن بعض صفاته الأُخرى: عَفٌّ صَلِيبٌ.

وعندما يستطرد الشعر لوصف ريقها أو الناقة فإن الأوصاف تتراكم بعيدًا عن هذا الطابع الشخصي الذاتي، وعندما يُسْنِدُ لا إلى المُدْرَك الأول «الريق أو الناقة أو الصحراء» وإنما إلى ما يتعلق به مثل هذا الخَمَّار، الذي أقام مُدَّةً يَتَوَصل إلى بياع هذا الخمر الذي يشبه به الريق، حينئذٍ لا يتخلف السرد اللاشخصي أيضًا، وإنما يُرْوَى عن الخَمَّار كما يروى عن الخمر، إن ذات المُدْرك تظل قدر المستطاع خارج حدود الإخبار.

وفي نموذجٍ آخر تأتي مف (٣٧) لتكون مقُولًا واحدًا شديد التماسُك، شخصيًّا في جانب منه، ولاشخصيًّا في الجانب الآخر:

(١) سَلَا رَبَّةَ الخِدْرِ ما شَأْنُها	ومِنْ أيِّ ما فاتَنَا تَعْجَبُ
(٢) فَلَسْنا بأَوَّلِ مَنْ فاتَهُ	على رِفْقِهِ بعضُ ما يَطْلُبُ
(٣) فكَائِنْ تَضَرَّعَ مِن خاطِبٍ	تَزَوَّجَ غَيْرَ التي يَخْطُبُ
(٤) وزُوِّجَهَا غَيْرُهُ دُونَهُ	وكانتْ لَهُ قَبْلَه تُحْجَبُ
(٥) وقَدْ يُدْرِكُ المَرْءُ غيرُ الأَرِيبِ	وقَدْ يُصْرَعُ الحُوَّلُ القُلَّبُ
(٦) أَلم تَرَ عُصْمَ رُءُوسِ الشَّظَا	إذا جاءَ قانِصُها تُجْلَبُ
(٧) إليْهِ، وما ذَاكَ عَنْ إرْبَةٍ	يكونُ بها قانِصٌ يَأرَبُ
(٨) ولكِنْ لها آمِرٌ قادِرٌ	إذا حَاوَلَ الأَمْرَ لا يُغْلَبُ

الواقعة التي تعبر عنها القصيدة تصوغها الأبيات (١، ٢) صياغة شخصية، ثم تعود الأبيات (٣–٨) لِتُدرج هذه الواقعة الشخصية في إطار لا شخصي مُسَوِّغةً لحدوثها عبر الانتقال إلى الحالة المعَممة التي تأتي فيها هذه الواقعة المسرودة سَرْدًا شخصيًّا لتكون إحدى تمثُّلاتها. ومن هنا ينصرف الأسلوب إلى الصياغة اللاشخصية؛ فلا متكلم أو مخاطَب في الأبيات (٣–٨) باستثناء قوله: «ألم تَرَ» ب (٦) الذي يعيد به تثبيت استراتيجية بناء النص القائمة في هيكلها الرئيس على «القول»، وليبدأ به مثالًا آخر ب (٦–٨)، هو الوعل يقطن أعلى الجبال، الذي يقف موازيًا للشاعر في هزيمته.

وتسويغه لهزيمته يأتي عبر عبارات ثلاث: الأولى ب (٣، ٤) حيث يظل الضمير يغوص في الإبهام بعودته على كلمة «كائن» التي لا تُعَيِّن أحدًا، حيث يظل الرجل والمرأة والآخر التي يتدخل فيفوز بها، يظل كل هؤلاء شخوصًا غير متعينة، تظل كل هذه الإحالات وظائف يمكن لأي أحد أن يشغلها. وهذا التعميم الذي لا يُعَيِّن هو نفسه ما يعمل داخل البيت الخامس ويُكسبه لاشخصيته ويكون تسويغًا ثانيًا يقدمه الشاعر. وتأتي الأبيات (٦–٨) لتقدم المسوغ الثالث؛ حيث تخلو بعد عبارة «ألم ترَ» من أي إحالة شخصية تجعلنا نقبض على صوتٍ يتكلم. إن العبارة لا تُحَدِّد متكلِّمًا ما هو مركز لمصداقية المعنى، بل العبارة نفسها بإحالاتها هي مصدر هذه المصداقية.

وفي نموذج آخر: مف (٧٧) يبدو كيف تسهم استراتيجية التنافس بين محوري الخطاب والسرد في بناء النص. يقول المُثَقِّب العَبْدِي:

(١) لا تَقُولَنَّ إِذَا ما لم تُرِدْ ... أَنْ تُتِمَّ الوَعْدَ في شَيءٍ: «نَعَمْ»

(٢) حَسَنٌ قَوْلُ «نَعَمْ» من بَعْدِ «لا» ... وقبيحٌ قَوْلُ «لا» بَعدَ «نَعَمْ»

(٣) إنَّ «لا» بَعْدَ «نَعَمْ» فاحِشَةٌ ... فَبِ «لا» فابْدَأْ إذَا خِفْتَ النَّدَمْ

(٤) فإِذَا قُلتَ «نَعَمْ» فاصبِرْ لَها ... بِنَجَاحِ القَولِ، إنَّ الخُلْفَ ذَمّْ

(٥) واعْلَمَ انَّ الذَّمَّ نَقصٌ للفَتَى ... ومَتَى لا يَتَّقِ الذَّمَّ يُذَمّْ

(٦) أُكْرِمُ الجَارَ وأَرْعَى حَقَّهُ ... إنَّ عِرْفَانَ الفَتَى الحقَّ كَرَمْ

(٧) [أَنا بَيْتِي مِن مَعَدٍّ في الذُّرَى ... ولِيَ الهامَةُ والفَرْعُ الأَشَمّْ]

(٨) لا تَرَانِي رَاتِعًا في مَجْلِسٍ ... في لُحُومِ النَّاسِ كالسَّبْعِ الضَّرِمْ

(٩) إنَّ شَرَّ النَّاسِ مَن يَكْشِرُ لي ... حينَ يَلْقَاني وإنْ غِبْتُ شَتَمْ

(١٠) وكَلامٍ سَيِّئٍ قَدْ وُقِرَتْ ... أُذْني عَنْه وما بي مِن صَمَمْ

(١١) فَتَعَزَّيْتُ خَشَاةَ أَنْ يَرَى ... جاهِلٌ أَنِّي كما كانَ زَعَمْ

(١٢) ولَبَعْضُ الصَّفْحِ والإعْرَاضِ عَنْ ... ذِي الخَنَا أَبْقَى وإنْ كان ظَلَمْ

(١٣) إنَّمَا جادَ بِشَأْسٍ خالِدٌ ... بَعْدَما حاقَتْ به إحدَى الظُّلَمْ

(١٤) مِن مَنَايَا يَتَخَاسَيْنَ بِهِ ... يَبْتَدِرْنَ الشَّخْصَ من لَحْمٍ ودَمْ

(١٥) مُتْرَعُ الجَفْنَةِ رِبْعِيُّ النَّدَى ... حَسَنٌ مَجْلِسُهُ غيرُ لُطَمْ

(١٦) يَجْعَلُ الهَنْءِ عَطايَا جَمَّةً ... إنَّ بَعْضَ المالِ في العِرْضِ أَمَمْ

(١٧) لا يُبَالِي طيِّبُ النَّفْسِ بِهِ   تَلَفَ المالِ إِذِ العِرْضُ سَلِمْ
(١٨) [أَجْعَلُ المالَ لِعِرْضِي جُنَّةً   إِنَّ خَيْرَ المالِ ما أَدَّى الذِّمَمْ]

النص في تصوري يتنازعه دافعان هما بؤرتاه المولِّدتان له؛ دافع الإشادة بـ «خالد بن أنمار» لفعلته (ويجب أن نتوقف أمام فعل الكتابة حول خالد وما قام به بوصف هذا الفعل — الكتابة — رَدًّا «للجميل، وربما كان أَوْفَى الرَّدِّ». ودافع التحدث بعلو الهمة ومناقب النفس والالتزام بما التزم به خالد).

وربما كان «خالد بن أنمار» بفعله الحَسَن هو دافع النص وشرارته، أو كان هو مقصد النص، ولكن الشعر لا يعرف الوقوف عند حدود المقاصد؛ إذ ربما كان التحديث بأمر الذات هو دافع النص ومقصده وأمر خالد أَمْرٌ مُكمِّلٌ يَحُض على الخصال ذاتها التي يؤكد عليها لنفسه. وربما كان الأول أوجه، ولكنها أفكار تجعل القصيدة هيكلًا عاريًا.[١٩] فالقصيدة جِماع أغراضٍ وأفكار تتنافذ وتتدافع، ويكبر الشعر عن المقصد الواحد وكذا عن المواجهة السافرة مع مقصدٍ، ولكن القصيدة — على العموم — يبرز فيها محوران:

- محور الخِطاب «بالمعنى الإشاري النحوي»، ويحتل الأبيات (١–١٢)، ب (١٨). دون أن يعني هذا استسلام كل أبياته له، فقط إنه الطبيعة الغالبة.
- محور السرد، ويحتل الأبيات (١٣–١٧)، التي تصفو تمامًا له.

ولعل التنافُس المُفْتَرَض يأتي من تأويل النص وملاحظة تقنياته واستراتيجية بنائه.

ويقول محققو المفضَّليات في هامش القصيدة أنها قسمان: «القسم الأول منها وينتهي بالبيت (١٢)، هو من شعر الحكمة والخُلق ... وفي القسم الثاني يمدحُ خالد بن أنمار بن الحارث ...»[٢٠]

وهذا القول يهيئ له ما هم واجدوه من اختلافٍ بين القسمين سواء في الموضوع أو طريقة التعبير. وربما كانت مطالعة النص للوهلة الأولي تؤيد ذلك، غير أن إمعان النظر

[١٩] حول فكرة المقاصد والأغراض، انظر: د. مصطفى ناصف، خصام مع النقاد، ص١٩١–٢١٩، النادي الأدبي الثقافي بجدَّة، ١٤١١هـ/١٩٩١م.
[٢٠] المفضليات، ص٢٩٣، الهامش.

والانطلاق من داخل النص نفسه، والصدور عنه بوصفه وحدة كلية للتحليل لا تعرف التجزؤ؛ تُسلمنا إلى غير ذلك.

إن النص محصلة تجادُل هذين المحورين، محور الذات الساردة ومحور آخر مسرود عنه هو «خالد بن أنمار»، وقوام المحورين: بعض الخصال الحميدة الواجب توافرها في الشخص الكامل. وإذا كانت آلية الخطاب السردي تختلف فيما بين المحورين فإن الروح الحِكَمِيَّة التي تصبغ الأبيات جميعها تغدو هي القاسم الإجمالي المشترك بين الأبيات جميعها، خطابًا كانت أو سَرْدًا.

في محور الذات يُقَدِّم الخطاب صورة مشهديَّة تنقل واقع المتكلمين وخطاب الشخصية:

لا تقولنَّ إذا ما لم تُرِد   أن تُتِم الوعدَ في شيءٍ: نعم

ويظل حضور المتكلم، والمتلقي مهما كان صامتًا ملازمًا للحالة المشهديَّة؛ إذ تُقَدِّم الصوت السردي بوصفه يَصْدُرُ «الآن». ولكن هذا الصوت الذي يَتَوجه إلى مُخاطَبٍ بتعزيز قيمة الالتزام بالوعد والوفاء به والحِرْص على رضا الناس ب (١–٦)؛ لا يلبث أن ينتقل إلى الفخر بالنفس والإشادة بالذات ب (٧–١٢)، في سَرْدٍ شخصي عن الذات، لا مجال لمرجعية الكلام فيه سوى شخص المتكلم:

أنا بيتي من مَعَدٍّ في الذُّرَى   وليَ الهامة والفَرْع الأَشَمّْ

بعده ينتقل النص إلى سَرْدِه عن «خالد بن أنمار» ب (١٣–١٧). ولكن اللافت أن السرد يعود ليختم القصيدة ببيتٍ واحدٍ هو سَرْدٌ عن الذات ب (١٨)، وكأنه بهذا يؤطِّر تمامًا الحديثَ عن «خالد» بحديثه عن نفسه استهلالًا وختامًا.

ومما تجدر الإشارة إليه في إطار التدقيق فيما هو شخصي وما هو لا شخصي كون النظام العروضي قد يوحي بانفصال الأبيات تركيبيًّا نتيجة لاستقلالها الإيقاعي، الأمر الذي قد يخفف من شكل ارتباطها معًا، فتفقد بعض الجُمل ارتباطها الظاهر بمرجعها أو تبتعد عنه. ومن هنا قد يختلف وصفها السردي بين الشخصي واللاشخصي، أو بالأحرى تُظَن لاشخصيتها رغم ارتباطها بضمير شخصي قد يَبْعُد عنها أو يَفْصِلُ بينهما فاصل. فالسرد في الأبيات (١٣–١٧) عن خالد سَرْدٌ شخصي، وعما يتعلق به وعما ليس هو مركز الجملة سَرْد لا شخصي.

والمُشَجَّر التالي يُبَيِّن تعالُق جمل المقطع:
إنما جادَ بشأسٍ خالدٌ:

← بَعدَما حاقَتْ به إحدى الظُّلَمْ ب (١٣) ⟵ من مَنايا ⟵ يتخاسين به ب (١٤)
يبتدرن الشخص من لحم ودم ب (١٤)
مُتْرَعُ الجَفْنَةِ ب (١٥)
ربْعِي الندى ب (١٥)
حَسَنٌ مَجْلِسُهُ ← غير لُطَمْ ب (١٥)
يجعل الهَنِءَ عطايا جَمَّةً – إن بعض المال في العِرْضِ أَمم ب (١٦)
لا يبالي [تلفَ المالِ طَيِّبُ النَّفْسِ به] إذ العِرْضُ سَلِمْ ب (١٧)

فما في داخل المربع من قبيل السرد اللاشخصي، الأول سَرْد عن المنايا وفعلها بـ «شأس» وكذا فعلها بـ «الشخص» الذي قد يكون شأسًا أو الشاعر أو أي شخص آخر، حتى لو كان المسرود له نفسه. والآخر من قبيل الإحالة المطلقة على ما سنبين.

وبين البيتين (١٤)، (١٦) يأتي ب (١٥) ليواصل ما انقطع من سرد شخصي عن «خالد»، هذا السرد الذي يتوقف كثيرًا عند مظاهر خارجية تلحظها العين وترصدها، من قبيل: «مُتْرَعُ الجَفْنَةِ» «رِبْعِي النَّدَى»، «حَسَنٌ مَجْلِسُهُ» وبخاصة وأن المجلس يوصف بأنه مجلس سكون وحلم — هذا السرد لا يتوقف عند ذلك بل يرصد «حال النفس» وقت اتلاف المال صيانةً لِلْعِرْض أو في وجوهٍ بعيدة عن أن تُدَنِّسَه، وهي حالات لا تُعايَن من الخارج بل يتبنى فيها السارد وجهة نظر الشخصية ليتكلم باسمها.

وما يمثل قاسمًا مُشْتَرَكًا بين محوري النص هو هذه العبارات الحِكَمية مطلقةُ الإحالة، التي تمتد على طول النص وتبدو من آنٍ لآخر لتقدم خبرات وَعْظية تمثل تجارب ذاتية ناتجة عن معاينة سلوكٍ بعينه: ب (٨، ١٠، ١١) أو ربما خبرات مُتَحَصلة من تجارب الذات أو الآخرين تُجْتَرُّ كخبرة تمثل الحقيقة الكليَّة التي تتعالى على المتكلم أو المخاطب أو ربما الآخرين كما في الأبيات (٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ١٢) أو ما يقدمه ب (٩) الذي يبدو كما لو كان حَلًّا لحكمةٍ أو نقلًا لها من صيغة الإطلاق إلى ضمير التكلُّم.

ويطيب لي أن أعزل هذه الأقوال كما يلي:

- إنَّ الخُلْفَ ذَمٌّ. ب (٤)

- ومتى لا يَتَّقِ [الفتى] الذَّمَّ يُذَمّْ. ب (٥)
- إن عِرْفانَ الفَتى الحَقَّ كَرَمْ. ب (٦)

ولَبَعْضُ الصَّفْحِ والإعْراضِ عن ذِي الخَنا أبْقى وإنْ كانَ ظَلَمْ

ب (١٢)

- إن بَعْضَ المالِ في العِرْضِ أَمَمْ. ب (١٦)
- إن خَيْرَ المالِ ما أدَّى الذِّمَم. ب (١٨)

إن اكتناز مثل هذه العبارات بطاقةٍ دلاليَّةٍ تختزل خبرات السابقين وتُقَدِّمها للَّاحقين، تَلُمُّ الكونَ في بضع مفردات، تنفُذ إلى عمق الحقائق؛ أمور تقف في صدارة ما يَهَبُ النصَّ شِعريته.

فالحكاية هنا هي حكايتنا جميعًا، إنها سَرْدٌ عَنا بأعياننا ووقائعنا المتحققة، التي ستتحقق والقابلة كذلك للتحقق في كل لحظة. إنها خلاصة سُرود لا نهائية ماضية ترسبت خبراتُنا حولها في هذه العبارات، وإليها انتهت محصلتها.

والعبارات كما تبدو عبارات مؤكدة بـ «إن» أو بـ «اللام»، مبنية على التعبير الاسمي الذي يُضَمَّن حَدَثًا ما، فيأخذ الإطلاقُ من أصالة تعبيره العام عن الشيء. أما عندما انْبَنى التعبير على صيغة فعلية: «ومتى لا يَتَّقِ الذَّمَّ يُذَمّْ»، وعاد الفعل على «الفتى» لم يرتبط الفعل حَصْرًا بشخص وإنما بجنس، بمطلق الشخص.

وإذا ما كُنا مشغولين هنا بتصنيف لغة النص من حيث ما يؤسس للذاتيَّة وما يؤسس لموضوعيته، وكُنا بين علامات إشاريَّة تحيل على الذاتية وأخرى لا إشارية تحيل على ما هو موضوعي فإن الإحالة المطلقة رغم اختلافها عن العناصر اللاإشارية فإنها تؤدي في تصوُّري إلى عمق الموضوعية، ولا يشكك في ذلك كونُها خارج نمطَي الإحالة الإشارية واللاإشارية؛ إذ يكفي كونها غير إشارية بالأساس. بمعنى أن إحالتها لا تتحدد بالنظر إلى ارتباط العلامات اللغوية وجوبًا بمرجعها بعلاقة التجاور الذي هو تجاور في التخاطب وآلية الكلام. بعبارة أخرى لا تتحدد في ضوء العلاقة بالمتكلم إيجابًا أو سَلْبًا، هذا المتكلم الذي يغدو مركزًا للإحالة في اللغة، وبذا يتم الخروج من أَسر مقولات الشخص والزمان والمكان.

إن ما تحاول أن تفعله مثلُ هذه العبارات هو الالتفاف حول ما هو مركز للإحالة، وتحاول أن تمحو هذا المركز بتعميمه، تحاول أن تُلغِي هذا الثابت بتعويمه. إنها بدلًا من أن تجعل المتكلم مركز الإحالة تجعل الكلام ذاته هو المركز.

المبحث الثاني: التنوع الكلامي وتنافُذ اللغات: تمثيل الكلام

(١) يستقر في الأذهان تَصورٌ ذاتي عن الشعر، وعن لغته، التي هي حينئذٍ لغة عالية الصفاء في غنائيتها، في نسبتها للشاعر، وفي فردانيتها، متغاضين عن أنه خلف كل كلام تمثيلات للغات اجتماعية متعددة قارَّة فيه طبقًا لمنطقه الداخلي وضروراته، فكل تمثيل للغة — كي يجعلنا واعين لما تعنيه اللغة، وقادرين على تعيين مَنْ يتكلم داخلها — يضعنا — كما يقول باختين — على تماسٍّ مع المتلفِّظ بالكلام.[٢١] إذ لا ينفصل كل كلام عن بُعْدٍ اجتماعي؛ فالتنوع موصولٌ — بالأساس — بالإنسان في المجتمع، ولعله بالمرء في تواصله الإنساني المتنوع. وهنا يبدو التصور الذاتي الصافي والمثالي للغةٍ ما تصورًا ميتافيزيقيًّا محضًا، ويبدو أمر الصوت الواحد والوحيد في النص، أو التصور الواحد والوحيد، وهمًا كذلك.

إن اللغة في اللحظة التي تؤسس فيها لذاتيتها تؤسس فيها أيضًا لعلاقتها مع آخر،[٢٢]* تؤسس لأُوْلى درجات حواريتها. يقول بنفنيست إن «الإنسان لا يستطيع أن يتكون باعتباره ذاتًا إلا في اللغة وعبرَها، لأن اللغة تؤسس وحدها مفهوم «الأنا» في الواقع؛

---

[٢١] تزفيتان تودروف، باختين؛ المبدأ الحواري، ص١٤٦.

[٢٢] *«لا بُدَّ من تَفَهُّم العلاقة الذاتيَّة على أنها كل معقد: أي علاقة نفسيَّة داخليَّة، بمعنى علاقة بين الحالات المختلفة التي تشكل «الفاعل»، وفي الوقت نفسه، علاقة بينيَّة الذاتيَّة، بمعنى علاقة بين فاعلَين (على الأقل) وهذان الجانبان لا يمكن فصلهما، كما أنهما في حالة صراع، ولا يمكن فصلهما لأن الذات لا يمكن أن تكون موجودة، كما لا يمكن أن تشكل نفسها بدون الآخر ... وهما في حالة صراع لسببين على الأقل؛ فمن جهة، لأن العلاقة النفسيَّة الداخليَّة هي بالتحديد مساحة للصراع، الصراع الذي يقابل الذات بالمطالب المتناقضة والطاغية على نحو متكافئ «للأنا الدنيا» — التي تعبِّر عن ارتباطها بالجسد، وتُظهر دوافعه الكامنة — ومطالب «الأنا العليا» — التي تمثل تجذُّرها أو تأصلها في المجال الاجتماعي والثقافي. ومن جهة أخرى لأن هذا الفاعل الذي انقسم في داخل نفسه، يجب أن يجتاز تجربة إحداث مواجهة بين رغباته ورغبات الآخرين، الذين يتحتم عليه أن يعيش معهم.»

في واقعها الذي هو واقع الكينونة.»[23] ولا تتحدد الذاتية هنا — كما يقول بنفنيست — عبر الإحساس الذي يشعر به كل فرد عندما يَحُس بذاته، بل باعتبارها الوحدة النفسية التي تتعالى عن كل التجارب المعاشة التي تتضمنُها، التي تؤمن استمراريَّة الوعي، ولذلك فالذاتيَّة هي مقدرة المتكلم على طرح نفسه باعتباره «ذاتًا»؛ فالإنسان الذي يقول «أنا» هو الذي يُعتبر «أنا».

وعلى هذا النحو فالذاتية خاصية تتبلور من خلال اللغة وبها. وفي هذا الإطار لا يتأسَّس الوعي بالذات إلا من خلال التضاد، إلا من خلال وعي الآخر والإحساس بوجوده، «إذ لا أستعمل ضمير المتكلم إلا إذا كنت متوجهًا نحو شخص معين سيكون في كلامي عبارة عن ضمير مخاطَب. وشرط الحوار هذا هو المكون للشخصيَّة، لأنها تعني — وبطريقة تبادُليَّة — أنني أُصبح ضميرَ مخاطبٍ في كلام كُلِّ مَنْ سَيُحَدِّدُ نَفْسه بدوره عبر ضمير المتكلم.»[24] وعلى هذا النحو يصبح ضمير الخطاب شرطًا لضمير التكلم كما أن ضمير التكلم مُسْتَوجبًا لضمير الخطاب. «إن اللغة غير ممكنة إلا لأن كل متكلم يطرح نفسه باعتباره ضمير متكلم في خطابه. وبناءً عليه، يطرح ضميرُ المتكلم ضميرًا آخر، هو ذلك الذي يصبح صدًى لي أتوجه إليه، ويتوجه إليَّ عبر ضمير المخاطب، مع كونه خارجًا عَنِّي».[25]

إن النظر إلى اجتماعيَّة الظاهرة اللغويَّة، واستحالة وجود أي كائن بصورة منفصمة عن علاقاته التي تربطه بالآخر وتحدده في ضوئه؛ يحيلُنا إلى اللغة في إطارها التداولي حيث علاقة تفاعلٍ بين أطرافٍ، وهو أيضًا ما يخرج بنا من عزلة الفرد المتوهمة إلى حقيقة التواصل والتفاعل. هو ما يخرج بنا من وهم وجودٍ سابق ومُقَدس للذات أو النص، إلى اللغة في تَبَدِّيها تفاعلًا بين شُرَكاء. وفي ضوء هذه الرؤية نَتَسَمَّعُ رَجْعَ الآخر في صوت الذات، نَتَلَمَّسُ حدودَ الآخَرين ووضعياتهم حتى في حوار النفس ومناجاة الذات.

انظر: جون أ. جاكسون، حول الذاتيَّة في القرن السابع عشر، ترجمة: بهجت عبد الفتاح، مجلة ديوجين، المجلس الدولي للفلسفة والعلوم الإنسانيَّة، مركز مطبوعات اليونسكو، القاهرة، العدد ١٨٢/ ١٢٦، ص٤٧.

[23] إميل بنفنيست، الذاتية في اللغة، ص٦٤.

[24] إميل بنفنيست، ص٦٥.

[25] تزفيتان تودروف، باختين؛ المبدأ الحواري، ص٢١٢–٢١٥ …

وكل نص أو عبارة بوصفها تواصلًا تُقَدِّمُ «حكايةً» أو «سَرْدًا» ما، وكُلُّ موضوع لمحمولٍ ما هو موضوعٌ لِسَرْدٍ، حتى مع انفراد الذات. حضورُ الآخر حضورٌ ضمنيٌّ ملازِمٌ لها في وجودها، وفي تعبيرها عن كينونتها، فالذوات توجد فقط عبر علاقات تُحَدِّدها الذوات الأخرى.

ولعل ميخائيل باختين يقف في صدارة مَنْ أَدْرَجَ «الآخَر» بقوة في حيِّز النظرية الجماليَّة لفعل الخلق والإبداع، حيث يرى أننا نتفحص تأملاتنا وتفكُّراتنا بحياتنا الخاصَّة ونتفهمها عبر وعي الأشخاص الآخرين، فالوعي الفردي لا يُنْجَزُ إلا في ضوء «الآخر»، عبر الآخر وبمعونته، إننا نخفق في النظر إلى أنفسنا ككليات، ولذا فإن الآخر ضروري، حتى ولوكان ذلك بصورة مؤقتة لاستكمال فهمنا لذاتنا، وهو أمرٌ يستطيع الفرد أن يتوصل إليه جزئيًّا فقط بالاستناد إلى ذاته هو.

إن فكرتنا الخاصَّة — وربما وهمنا — عن الشخصِ التام الوجودِ الناجزِ المكتمل، يمكن أن تأتي من إدراك شخصٍ آخر لا من إدراكنا نحن لأنفسنا. إن الصورة التي أراها في المرآة هي بالضرورة غير مكتملة، ومع ذلك، وبمعنًى من المعاني، فإنها توفر لنا نمطًا بَدئيًّا من إدراك الذات، ولكن شخصًا واحدًا يحدقُ فيَّ يمنحني الشعورَ بأنني أُشَكِّلُ وحدةً كليَّةً.[٢٦]

يقول باختين أيضًا: «إن الوجودَ الفعلي للإنسان يكمن في التواصل العميق. أَنْ نُوجَد يعني أن نتواصَل ... أن نكون يعني أن نكونَ للآخَر، وبالنسبة له، ومن خِلالِه، أن نكونَ لأنفسنا ... لا أستطيعُ أن أَفْعَل شيئًا دون الآخر، لا أستطيع أن أكونَ ذاتي أو دونَ الآخر؛ ينبغي أن أجِدَ نفسي في الآخر واجدًا الآخر فيَّ (في نوعٍ من الإدراك والتفكير المتبادلين). لا يمكن أن يكونَ التبريرُ تبريرًا للذات، كما لا يُمْكِنُ أن يكونَ الاعترافُ اعترافًا للذات. إنني أتلقَّى اسمي من الآخر، وهذا الاسم يوجد بالنسبة للآخر، فأن نُسَمِّي أنفسنَا يعني أننا نقوم باغتصاب [حق الآخر].»[٢٧]

وهنا سوف ننظر للقصيدة بوصفها مَجْلًى لهذه الآخَرية التي تؤسسُ لتعدُّديَّةٍ صوتية (بولوفونيَّة)، وتنازُع وجهات نظرٍ يهيئ بقوةٍ لقراءة النص قراءةً سَرْدية.

---

[٢٦] السابق، ص٢١٢، ص٢١٥.

[٢٧] السابق، ص٢١٦.

(٢) والحوارية (البولوفونية) تهتم — كما عند باختين — ببحث «الكلمة»، التي يعني بها حينئذٍ «اللغة في كيانها الحي الملموس»، اللغة وقد وُضِعَتْ على لسان شخوصٍ وأُفْعِمَتْ بالعلاقات الحوارية بين هؤلاء الشخوص، اللغة وقد أصبحت «مواقف» مُعَبَّرًا عنها بالكلمة، بما يهيئ لظهور علاقات حوارية بين الشخوص أطرافها التواصل. فاللغة لا تؤخذ حينئذٍ «بوصفها نظام مقولاتٍ صرفيَّة نحوية مُجَردة، بل اللغة الممتلئة أيديولوجيًّا، اللغة بوصفها نَظرة إلى العالم، بل حتى بوصفها رأيًا مُشَخصًا».[٢٨]

وحتى نتسنَّى لنا بَلْوَرةُ مفهوم الحوارية أكثر سوف نقدم مثالًا توضيحيًّا قَدمه باختين: إن عبارتين مثل: «الحياة طيبة»، «الحياة ليست طيبة» يمثلان رأيين اثنين يمتلكان شكلًا منطقيًّا مُحَدَّدًا، ومضمونًا محددًا له معنًى ملموس. بين هذين الرأيين اللذين يمثلان رأيين فلسفيين حول قيمة الحياة توجد علاقة منطقية محددة، وهي أن «أحدهما يُلغي الآخر بوصفه قضية ونقيضها». وعلى الرغم من أنهما يستطيعان أن يوفِّرا مادةً ملموسةً للمجادلة وأساسًا منطقيًّا لذلك إلا أنهما لا يمكن أن تقوم بينهما أي علاقة حوارية مهما كان نوعها، فهما لا يتجادلان أبدًا فيما بينهما.

ويتعين على كلا هذين الرأيين — من أجل أن تقوم بينهما أو تجاههما علاقة حوارية — أن «يَتَجَسَّدا»، أن «يُوَزَّعا» بين تعبيرين اثنين مختلفين لشخصين مختلفين، حينئذٍ فقط سوف تضحي بينهما علاقة ما حواريَّة. أما قولنا: «عبارتين من مثل «الحياة طيبة»، «الحياة ليست طيبة»» فإننا نصبح أمام رأيين اثنين متماثلين تمامًا، وبالتالي فهما في حقيقتهما رأي واحد ووحيد كُتِبَ أو «نُطِقَ به» من قِبَلِنا مرتين اثنتين، وهذا التعدد (مرتين اثنتين) ينتمي فقط إلى التجسيد اللفظي وليس إلى الرأي نفسه. وهنا يمكننا أن نتحدث فقط حول «العلاقة المنطقيَّة الخاصة بالتماثل» بين هذين الرأيين الاثنين، ولكن إذا ما عُبِّرَ عن هذا الرأي من قِبَل شخصين مختلفين فإن «علاقات حوارية» سوف تنشأ بين هذين التعبيرين في مثل هذه الحالة كعلاقات «التأييد، والاتفاق».

ومن هنا يتعين على العلاقات المنطقيَّة ذات المعنى الملموس — من أجل أن تصبح حواريَّة — أن «تتجسد»، أن تدخل في جَوٍّ جديدٍ من الوجود، أن تُصْبِحَ «كلمةً» أي «تعبيرًا»، وأن يكون لها «مؤلف»، أن يكون لها إرادة إبداعيَّة واحدة، وموقف مُحَدَّد يمكن

[٢٨] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلَّاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٨م، ص٢١.

أن يُسترشد به حواريًّا. «يقول باختين: إن العلاقات الحواريَّة تكون ممكنة ليس فقط بين التعبيرات الكاملة (نسبيًّا)، ولكن التناول الحواري ممكن حتى لأي جزء له قيمته الدلالية داخل هذا التعبير، وحتى لأي كلمة بمفردها، بشرط أن يتم استيعابها لا على أنه كلمة غير مسندة، بل على أنها علامة دالة على موقف ذي معنًى محدد يَخُص إنسانًا آخر، على أنها ممثلة لتعبيرٍ يَخُص إنسانًا آخر، أي بشرط أن نحسَّ فيها بوجود صوتٍ لإنسان آخر. ولهذا السبب فإن العلاقات الحواريَّة تستطيعُ التغلغُلَ إلى أعماق التعبير، وحتى إلى أعماق الكلمة المفردة، بشرط أن يصطدم فيها صوتان اصطدامًا حواريًّا».[٢٩] ومن هنا فأي قول مُشَخص تقوله الذات «لا يَكْتَفي إلا باثنتين: لغتِهِ بوصفها تجسيده الكلامي المفرد، والتنوع الكلامي بوصفه شريكًا فَعَّالًا فيه. هذه المشاركة الفَعالة لكل قول في التنوع الكلامي الحي تحدد القوام اللغوي وأسلوبَه، لا أقل مما يحددهما انتماؤه إلى النظام المعياري المركِز للغته الواحدة».[٣٠]

والتنوع الكلامي أو البولوفونية الحقَّة أو لنقل الصافية تتحقق لا بتعدد الأصوات وتنوع أشكال الوعي فقط، بل باستقلالها والجمع بينها غير ممتزجة أو متماهية، وعلى الرغم من ذلك يمكننا في أحايينَ فحص هذا التداخل واكتشاف تعدده القارِّ في العمق، أو اكتشاف مناطق تجاور الأصوات رغم مساحاتها الصغيرة والمتقاربة.

إن التنوع الكلامي وإن كان خَصِيصة نثرية لا يمتنع دخوله العمل الشعري إطلاقًا، أو اكتشافه فيه، فقط، يمثل دخولُه الشعرَ إمكانيةً محددة. يقول باختين إن الحوارية رغم أنها لا يمكن أن تتفتح وتتعقد وتتعمَّق، وبالتالي تبلغ الاكتمال الفني؛ إلا في ظروف الجنس الروائي، فإنها يمكن أن توجد في كل الأجناس الشعرية، وحتى في الشعر الغنائي، ولكن دون أن تُشَكِّل العنصر الحاسم في حقيقة الأمر.[٣١] إن التنوع الكلامي أو التعدُّدية الصوتية سمة لا زمنية لا ترتبط بحقبة معينة، كما أنها تخترق سائر الأنواع بدرجات وأشكالٍ مختلفة.

---

[٢٩] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة: د. حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص٢٩٦.

[٣٠] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص٢٣.

[٣١] السابق، ص٣٢.

والشعر بطبيعته ليس له هذه الخصيصة الأصيلة في الرواية التي تسمح بانفراد الأصوات وتمايزها فضلًا عن تعددها. في الشعر يسعى صوت المؤلف/السارد إلى حيازة سائر كلمات الشخوص وسائر أشكال وعيهم لتغدُوَ «موضوعاتٍ» لوعيه هو، لنصبح أمام وعي أيديولوجي عام ووحيد هو وعي المؤلف «الغنائي»؛ ومن ثَم فإننا نحاول أن نبحث عن هذه الأشكال المتعددة من الوعي قَبل تمثلها من قِبَل السارد، نحاول أن نبحث عن هذه اللغات وهذه التنوعات ووجهات النظر التي تَنْحَل إليها اللغة الواحدة والمتفردة للقصيدة، هذا الصوت الواحد والأصيل والمهيمن الذي يحاول — وهو يدخل في حوارٍ مع تغاير خِطابي خارجي — أن يحافظ على تجانس النص.

إن كل ما يدخل العمل الشعري، كما يقول باختين، عليه أن يَغْرَق في «الليتية» (نهر الجحيم في الأساطير اليونانية، ومعناه الحرفي «النسيان»). عليه أن ينسى حياته السابقة في السياقات الأخرى؛ فاللغة في السياقات الشعرية لا تستطيع أن تتذكر إلا حياتها. إن الشاعر محكوم بفكرة اللغة الواحدة والوحيدة، والقول الواحد المُغْلَق مونولوجيًّا. إن عليه على الدوام امتلاك لغته امتلاكًا شخصيًّا كاملًا وتحمُّل مسئولية واحدة متساوية عن كل لحظة من لحظاتها وإخضاعها كلها لمقاصده، ومقاصده وحدها.

ويجب ألا تكون هناك مسافة ما بين الشاعر وكلمته، وعلى كل كلمة أن تُعَبِّر تعبيرًا تلقائيًّا ومباشرًا عن قصد الشاعر. عليه الانطلاق من اللغة بوصفها كُلًّا قصديًّا واحدًا؛ فليس لأي تفكك أو تنوع كلامي — ناهيك عن التنوع اللغوي — أن يكون له أي انعكاس جوهري في العمل الشعري. وفي سبيل ذلك يُجَرِّدُ الشاعرُ الكلمات من المقاصد الغريبة، ولا يستخدم الكلمات والأشكال حين يستخدمها إلا بحيث تفقد صلتها بطبقات قصديَّة معينة من طبقات اللغة إلا قصديَّة الشاعر، تفقد صلتها بسياقات معينة فيها إلا سياقات الشاعر لتبقى نظرته الواحدة والوحيدة.[٣٢]

وما نحن بصدد دراسته أو فحصه الآن هو أن القصيدة الجاهلية لا تظل على الدوام على مونولوجيتها، على صوتها الوحيد، حيث لا صوت آخر إزاء صوت المؤلف أو بجانبه؛ فمن حينٍ لآخر يتكشف هذا الصوت داخليًّا عن تعددية صوتية، ويَبِينُ الصوتُ الوحيدُ عن لاتجانُسه.

---

[٣٢] السابق، ص٥٦، ٥٧.

نحن لا نسعى إلى اكتشاف بولوفونية السرد — تمامًا بالمعنى الباختيني — في النصوص محل الدراسة، وإنما نسعى إلى استكشاف تعدُّدية الأصوات التي يمكن لها أن تكون قد اخترقت النص مما يزين بين هذه الأصوات المتفاعلة أو المنحلَّة في بعضها البعض. وكذا نستكشف حاجة النص الأصلية — مهما بَعُدَ جِنْسُه عن السرد، أو مهما هيمنت عليه مقومات فنيَّة غير سرديَّة — نستكشف حاجته إلى تنازع وجهات نظرٍ مختلفة عن العالم وأشكالٍ عدَّة للوعي.

وإذا كان السرد البوليفوني يشترط تفاعل أشكال الوعي ووجهات النظر — دون أن تتفوق إحداها على الأخريات، بما يجعل كل أشكال الوعي مجرد إسهامات تتفاعل معًا وتتحاور — فإنه لا يغيب عن مقاربتنا أن القصيدة بما هي سرد، مهما تنافذت وجهات النظر داخلها، تئول إلى وعيٍ وحيد ومرجعية نهائية بالنسبة للعالم هي وعي السارد أو الشخصيَّة. ومن هنا فعملُنا هو الكشف عن مناطقَ يتنافذ فيها أكثر من وعي، وعن تباينِ وجهات نظر يتم تضمينها أو اقتباسها أو الإيماء إليها لإنتاج حوارٍ يُخَلِّقُ رؤًى أعمق وعيًا وأكثر نفاذًا. إننا نبحث هنا هذا التفاعل من خلال استحواذ كلام الآخرين ووجهات نظرهم وإعادة تمثيل كلامهم.

ولعل فحص التنوع الكلامي في نَصٍّ ما يبدو من خلال زوايا عِدَّة منها فحص طُرُق التعبير الخاصة ببعض الفئات، وكذا الإرغامات المهنية والثقافية والملامح اللَّهجية، أو أيضًا متابعة لغات الأحدث السياسية أو الاقتصادية أو غيرها من الموضوعات أو فحص اللغات سُلطويًّا؛ لغات ذوي النفوذ … إلى آخره من أنماط التنوع التي يمكن لها أن تبرز التعدد الكلامي وتنوعاته، بيد أننا سوف نفحص هنا خَصِيصة أكثر بروزًا في النص الشعري الجاهلي والنص الشعري بعامة، ألا وهي «أَسْلَبة الحوار» أو «أنماط تمثيل الكلام». إن أبسط «تلفظ» في نظر باختين هو «دراما» صغيرة، يضطلع بأدوارها الأقلِّ: المتكلم، والموضوع، والمستمع. والعنصر اللفظي هو السيناريو أو الشبكة التي تلعب من خلالها الدراما.[٣٣] إن كل كلام علامةٌ على وجود فاعل، وإزاء كل تمثيل لخطابٍ أو حوارٍ نحن إزاء فاعلين متكلمين حقيقيين أو مُحْتمَلين، نحن إزاء تمثيل لحوارهم الذي لم يعد منه إلا حكاية الكلام. فالمؤلف «يستطيع أن يوظف كلمة الغير لأهدافه، حتى عن

---

[٣٣] تزفيتنان تودروف، باختين؛ المبدأ الحواري، ص١١٦.

طريق إدخال نزعة اتجاهية دلاليَّة جديدة إلى الكلمة التي سبق لها أن كوَّنت لنفسها نزعتها الاتجاهيَّة الخاصَّة بها، وتعمل على المحافظة عليها. في مثل هذه الحالة فإن هذه الكلمة يجب أن تُحَس بحكم وظيفتها بوصفها كلمة الغير. في الكلمة الواحدة يطالعنا اتجاهان دلاليان اثنان، وصوتان».[٣٤]

إن خطاب المؤلف يحاول دومًا أن يُطَوِّق خطاب الشخوص ضمن حدوده ومعالمه، ففي نص الخطاب غير المباشر، على سبيل المثال، نلحظ حركيَّة تفاعل خطاب السارد وخطاب الآخر، وفي الخطاب غير المباشر الحُر يضطلع السارد بخطاب الشخصية، بل تتكلم الشخصية بصوت السارد، وبذلك يلتبس المقامان، وفي الخطاب المباشر يتلاشى السارد فتحل الشخصيَّة محله.[٣٥]

إن الشاعر (السارد) قد يلتمس صَوْن كلام الشخصية وكمال تفردها وحضورها مُمَثلًا في حضور صوتها في النص، إن لم يكن بوقائعيته المكتملة فبوقائعية المقُول، بعيدًا عن وقائعية تحققه. إن السرد يصدر عن حق الشخصية في الظهور إلى حيز الذوات المتساوية الحقوق، متجادلةً مع الذات الساردة باختلافها وبصوتها المتفرد في انتمائه الأصيل. حقها في أن تَصْدُر عنها كلمتُها، تَقُصُّ بكل قوةٍ عنها، تُصَوِّر وتُخْبر. وفي المقابل لا يفتأ صوت المؤلف/السارد يحوز سائر الخطابات ويهيمن عليها، وعلى حساب إضْعاف الإحساس المُتَعَمَّد بالصوت الآخر تكون سطوة الصوت الحاضر الذي يعيد صياغة أسلوب الغير.

يقول باختين: «إن التعدد اللساني ينتشر أيضًا ويتخلَّل خطاب المؤلف الذي يحيط بالشخصيات ويَلُفُّها خالقًا نطاقات خاصَّة بالشخصيات محددةً ومتميزة تمامًا. وتتشكل هذه النطاقات من أشباه خطابات الشخصيات، ومن أشكال متعددة من البث المستتر لخطاب الآخر، ومن الكلمات والتعبيرات المتناثرة في هذا الخطاب، ومن اقتحام العناصر المعبرة الغريبة لخطاب المؤلف (الحذف، الأسئلة، التعجب). ومثل هذا النطاق هو مجال فعل صوت الشخصيَّة الممتزج بطريقة أو بأخرى بصوت المؤلف».[٣٦]

---

[٣٤] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص٢٧٦.

[٣٥] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص١٨٨.

[٣٦] تزفيتنا تودروف، باختين؛ المبدأ الحواري، ص١٦٨.

(٣) يرى جيرار جنيت أن إنتاج الخطاب الخاص بالمُتَخَيل هو نفسه إعادة إنتاج خياليَّة، تقوم خياليًّا على التعاقدات نفسها وتطرح خياليًّا الصعوبات نفسها التي تقوم عليها إعادة الإنتاج الأصلية وتطرحها. إذ يُفْتَرَض في التاريخ، والسيرة، والسيرة الذاتية أن «تعيد إنتاج خطابات ملقاة فعلًا»، ويُفْتَرَض في الملحمة والرواية والخرافة والأقصوصة أن «تتظاهر بإعادة إنتاج خطابات مختلفة»، وبالتالي «تنتجها في الواقع»، كما يقول جنيت.[٣٧] ومن هنا يشترك النمطان في التحليل الأخير من حيث التخييل في نمط إعادة إنتاج الأقوال وصعوباته، ومن ثم، سواء أكان ما يعاد إنتاجه في الشعر من أقوال حكائية أقوالًا ملقاةً حقيقةً، أو كان تظاهرًا بإعادة الإنتاج، وتظل إعادة الإنتاج هذه هي الواقعة الأولى فعلًا، فإن ذلك لن يُنْتِج فارقًا عمليًّا في التحليل السردي ما دمنا أمام حقيقة ذات طبيعة واحدة هي أننا فقط أمام نص وحيد هو كل ما لدينا من حقائق، وحتى لو افترضنا أننا أمام نصوص أخرى تُدَوِّن هذا المقول فنحن بصدد كل نص إزاء أشكالٍ أخرى من إعادة إنتاج مقُول لن يتطابق حرفيًّا إلا مع ذاته.

وتظل مشكلات إعادة الإنتاج خاصة بذلك النمط المسمَّى بالخطاب المباشر أو الخطاب المنقول أو المقتبس الذي يدَّعي كونه استشهادًا بنص الحوار رغم كونه «دائمًا مؤسلبًا، بطريقة أو بأخرى».[٣٨] إذا كانت «حكاية الأحداث» مهما كانت صيغتها — كما يقول جنيت — هي حكاية دومًا، أي نقل لغير اللفظي (أو لما يُفْتَرَض أنه غير لفظي) إلى ما هو لفظي، ومن ثم لن تكون محاكاته أبدًا أكثر من إيهام بمحاكاة، يتوقف كأي إيهام على علاقة متقلبة غاية التقلب بين الباثِّ والمتلقي، وبعبارة أخرى. إذا لم يكن التقليد اللفظي لأحداث غير لفظية — في التحليل الأخير — سوى وهمٍ، فإنه يُمكن لـ «حكاية الأقوال» أن تبدو على النقيض من ذلك، وتبدو محكومًا عليها قَبليًّا بذلك التقليد المطلق.[٣٩]

---

[٣٧] جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط١، ٢٠٠٠م، ص٦٣.

[٣٨] شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي؛ الشعرية المعاصرة، ترجمة: لحسن أحمامة، دارسات الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٥م، ص١٦٢.

[٣٩] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص١٨١، ١٨٣، ١٨٤.

ويقترح جيرار جنيت تقسيمًا ثلاثيًّا لأنماط تمثيل أقوال الشخصيَّة وأفكارها اللفظية المُصَرَّح بها، طبقًا لدرجة توسُّط السارد. وهي كما يلي:[٤٠]*

(١) الخطاب المُسَرَّد أو المروي Narratized Discourse: وهو خطاب حول كلمات منطوقة (أو أفكار) يعادل خطابًا لا يدُور حول كلمات، وفيه يُقَدَّم كلام الشخصية أو أفكارها اللفظية بكلمات السارد بوصفها أفعالًا ضمن أفعالٍ أخرى. إن ما تتفوه به الشخصية من أقوال يتحول إلى حدَث على لسان السارد. فإذا ما قالت الشخصية مثلًا: «حسنًا، انتهى الأمر، سوف نلتقي غدًا مساءً»، فإن الخطاب المُسَرَّد يمكن أن يصوغها على أنحاء عِدَّة، منها مثلًا: «تواعدتْ على اللقاء».

(٢) الخطاب المُحَوَّل، بالأسلوب غير المباشر Transposed Discourse: وهو خطاب لا يكتفي فيه السارد بنقل الأقوال إلى جُمَل صُغْرى تابعة، بل يُكَثِّفُها ويدمجها في خطابه الخاص عادةً من خلال تحويل الأزمنة، والانتقال من ضمائر المتكلمين إلى ضمائر الغائبين.

ومع أن هذا الشكل أكثر محاكاتية بعض الشيء من الخطاب المروي، وقادرٌ مبدئيًّا على الشمول، فإنه لا يُقَدِّم للقارئ أي ضمانة بالأمانة الحرفية للأقوال المُصَرَّح بها «في الواقع» أو أي إحساس بذلك؛ فحضور السارد فيه أكثر تجلِّيًا في تركيب الجملة، من أن يفرض الخطاب نفسه بالاستقلال الوثائقي الذي يكون لشاهد.

وهذه بعض أنماط الخطاب المباشر وصورها مُحَوَّلَةً إلى خطاب غير مباشر:

- قالت عائشة: يجب عَلَيَّ أن أرحل ← قالت عائشة بأنه كان يجب عليها أن ترحل.
- قلتُ: أريد أن أُلقي نظرةً على المكان ← قلت بأنني كنت أريد أن ألقي نظرةً على المكان.
- صاحت جليلة: لقد قَتلتَ زوجي ← صاحت جليلة بأنه قتل زوجها.

[٤٠] *حاولنا ألا نتصرف كثيرًا في نقل العبارات والتعريفات، بيد أننا اعتمدنا على أكثر من مصدر ومرجع منها:

- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص١٨٥–١٨٨.
- جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص٤٧، ٦١، ٧٥–٧٧، ١٣٣، ١٦٧، ٢٠٦، ٢٠٧.

للخطاب غير المباشر نمطان:

(أ) خطاب غير مباشر مُؤطَّر: وهو خطاب يتضمن عبارة مؤطَّرة تصف الأقوال والأفكار المعروضة، مثل: قال إنّ، فكرتُ أنَّ.

(ب) وخطاب غير مباشر حُرٌّ: وهو خطاب لا يتضمن مثل هذه العبارات المؤطرة أو الواصفة التي تجلو — على الأقل — بعض ملامح نُطق الشخصية.

(٣) الخطاب المنقول أو الخطاب المباشر Reported Discourse: وهو الشكل الذي يتظاهر فيه السارد بإعطاء الكلمة حَرْفيًّا لشخصيته، فَتُقَدَّم أقوال الشخصيَّة وأفكارها على أنها أقوال «مُقْتَبَسة» بالطريقة التي يُفْتَرَض أنها نطقت بها. قال عليٌّ: «لقد رأيته أمس».

والخطاب المباشر خطاب يحتفظ بتلك العلامات الدالة على وساطة السارد؛ كأن تؤطره كلمات السارد فتُحدد بعض خصائص الصيغة، أو تقوم بتعيين المتكلم، أو يحتفظ بعلامات التنصيص.

وبناءً على قدرة السرد المحاكاتية على إعادة إنتاج الأقوال يقترح «ماك هاله»[٤١] نموذجًا ذا درجاتٍ سبع تتنامى فيه درجة المحاكاتية على النحو التالي:

(١) المُجْمَل القصصي أو التلخيص الحكائي: وهو أن يُذْكَر الفعل اللفظي دون أن يُخَصَّص مضمونُه.

(٢) المُجْمَل الأقل قصصيَّة تمامًا أو التلخيص الحكائي الأقل «صرفًا»: وهو أن يُخَصص المضمون، فيمثل إلى درجةٍ ما حَدَثًا كلاميًّا تُسَمى فيه مواضيع الحوار.

(٣) إعادة سَبْكٍ غير مباشرة للمضمون، أو صياغة جديدة له متجاهلةً الأسلوب أو شكل التلفظ الأصلي المُفْتَرَض.

(٤) الخطاب غير المباشر المحاكاتي جزئيًّا: وهو أن يكون الخطابُ أمينًا لبعض المظاهر الأسلوبيَّة للخطاب المُنْتَج (المعاد إنتاجه)، موهمًا الاحتفاظ بها، وليس مجرد نقل مضمون الخطاب.

---

[٤١] انظر:

- جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية. ص٦٩، ٧٠.
- شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي، ص١٦٠، ١٦٢.

(٥) الخطاب غير المباشر الحُرُّ.

(٦) الخطاب المباشر: وهو استشهاد بحوارٍ فردي أو حوارٍ ثنائي، خالقًا الإيهام بالمحاكاة الصِّرْف، رغم أنه دائمًا مؤسلب بطريقةٍ أو بأخرى.

(٧) الخطاب المباشر الحُرُّ: وهو الخالي من العلامات المميزة؛ كالتلميحات الإملائيَّة الاصطلاحية، وهو الحالة المستقلة للخطاب الفوري (المونولوج الداخلي بضمير المتكلم).

والنمطان (١)، (٢) كما يقرر جنيت يوافقان لديه «الخطاب المُسَرد»، والأنماط (٣)، (٤)، (٥) توافق «الخطاب المُحَول»، أما النمطان (٦)، (٧) فيوافقان الخطاب المنقول.

وفيما يلي نستكشف ما سبق من مقولات في نص المفضليات:

(٤) يعتمد النص في قصيدة الجميح — مف (٤) — على «القول»؛ بمعنى تقديم الأحداث بواسطة الراوي (الذات المتكلمة بالنص)، متكلمًا عنها وملخِّصًا لها، ولا يلجأ لـ «العرض» إلا في محاولة لتمثيل الحوارات تمثيلًا مباشرًا. فالنص جماع أقوالٍ لشخوصٍ عِدَّة؛ أقوالٍ للسارد أو الراوي وأقوالٍ لأُمامة، وأقوال «المُحَرِّض» أو مَنْ يُريد أن يُفسد عليهما حياتهما ليطلقها الجُميح فيتزوجها هو.

أَمْسَتْ أُمَامَةُ صَمْتًا ما تُكلِّمُنا   مجنونَةٌ أم أَحَسَّتْ أَهْلَ خَرُّوبِ

ب (١)

لقد كان السرد في البيت الأول على أُهْبَة الاستعداد لنَقْل كلام الشخصيَّة (أُمامة)، غير أنها خذلته ولم تنطق، فكان صَمْتُها فِعْلًا للإعْراضِ عن المتكلم وإشارةً للخصام. وإذا كان هذا الشَّطرُ حكايةَ فِعْل صمتٍ وامتناع عن الكلام من قِبَل أُمامة، فإن سياق السخط في البيت الثاني وتخمين الإعْراض كلاهما يومئ إلى فعل كلام مُضْمرٍ كان ابتداءَ حديثٍ بينهما، لعل موضوعاته كانت موضوعات الحياة اليومية، أو كان حوارًا حول ما هو يَومي وتواصُلي من أفعال وعبارات؛ الأمر الذي يغدو معه الإعراض فعلًا مُستفِزًّا مستنفِرًا للسخط. لقد أهْمِلت مواضيع الكلام وأُهْملَ فعل الكلام ذاته وبقي إعراضُها مثيرًا للغضب والريبة. وإمعانًا في تمثيل الجُرْم وتأكيد السارد لتفسيره والقطع بصحته طرحَ على قَدَمٍ سواءٍ «الجنون» أو «الإصغاء إلى تَحْريض» ليقصر عليهما إمكانية تفسير مثل هذا التغيُّر الذي شهدته أُمامة، فلمَّا يُنْكر الأَول (الجُنون) يثبت الآخر تمامَ الثبوت، هذا الذي يأخذ النص بعد ذلك في تبيان السيناريو المُتَخَيَّل له.

فالنص في تصوري يُقَدَّم على اعتبار أنه هو هذا السيناريو المُقْتَرَح لتجربة «تحريضٍ ونفار» يحاول فيها السارد تمثيل كلام الشخوص تمامًا، أو تحويل خطابها.

فالقول في البيت الثاني:

مَرَّتْ بِراكبِ مَلْهُوزٍ فقَالَ لهَا   ضُرِّي الجُمَيحَ وَمُسِّيهِ بتَعْذِيبِ

ب (٢)

القول فيه من قبيل الخطاب المباشر (خ. م) «يُقْتَبَس» فيه قول الشخصية. وتأتي الصياغة النحوية للمقُول على نحوٍ من الاختزال والطابع البَرْقي لتمثيل هذا التحريض: «ضُرِّي الجُمَيحَ وَمُسِّيه بتَعذِيبِ». ومما يبرهن على التزام السارد في النص — الذي هو هنا المتكلم باسم المؤلف — التزامه نَصَّ الحوار المتحول إلى الاسم داخِل المقول؛ فالنص يُقَدم «الفاعل» محكيًّا عنه باسمه داخل مقول الخطاب المباشر «الجميح»، ومن ثَمَّ يحكي الساردُ عن نفسه عندما كان محكيًّا عنه على لسان المُحَرض ومن نص كلام المُحَرِّض إلى نَص رَد أُمامة عليه: «إن الرياضةَ لا تُنْصِبْكَ للشِّيبِ»، مصحوبًا بتعليق السارد الذي هو نفسه بشخصِهِ وسلوكه موضوع النقاش بينهما. وردُّ «أُمامة» على هذا المُحَرِّض الذي يدعوها إلى أن تُضارَّ الجُميح رَدٌّ إيجابي في جانبِ الجميح وصالحه، ومُغْنٍ عن تدخله بالتعليق: «وهي صادقة»، خاصةً وأنه عندما عَلَّقَ على حوارهم لَمْ يخرج عن المعنى الذي قصدته في مقولها:

يأبَى الذَّكاءُ ويأبَى أنَّ شَيخَكُمُ   لنْ يُعْطِيَ الآنَ عن ضَرْبٍ وتأديبِ

ب (٤)

ففيم إذن هذا التَّدخل: «وهي صادقةٌ» إلا أن يكون التعليقُ توكيدًا «لنبرة المقول» بحذف احتمالات الشك فيها، أو تعديلًا لها بنقل النبرة من إقرارٍ مع ضيقٍ وضَجَر إلى إقرارٍ مصحوبٍ بعنادٍ وتحدٍّ. إن عبارةً ما لا يتم استيعابها بحق وَفْقَ ما تطرحه ألفاظها من معانٍ وإنما أيضًا وَفْقَ ما تُنْتَجُ فيه من سياقات وما يَتَلَبَّسُها من نبر. إن التعليقَ «وهي صادقةٌ» يصادر مبدئيًّا على أي نَبْر سلبي مُضْمَر تُكِنُّه أُمامةُ داخل وَصْفِها أو تعليقها الذي يقتبسه السرد مُحَمَّلًا باحتمالات نبرِه المتعددة. إن البيت الرابع على هذا

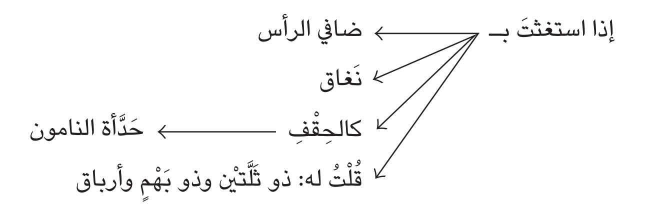
النحو يتحول فيه السارد من الحكي عن «أُمامة» وعن هذا الراكب إلى خطابهما معًا لتكتمل مقولات الأطراف الثلاثة صاحبة الواقعة في الأبيات الثلاثة الأُوَل. ثم يعود السارد لِيُرَغِّبها ويعدها حياةً أرغد وألْين في البيتين الأخيرين ب (١١، ١٢)، ومن هنا يتوجه إليها مباشرةً في خطابٍ مباشر يحمل صوته وكلامه ووعده وربما تخييره لها وترغيبه الأخير:

فإنْ تَقَرِّي بنَا عَيْنًا وتَخْتَفِضي   فِينَا وتنتَظِري كَرِّي وتَغْرِيبي
فَاقْنَي لَعَلَّكِ أنْ تَحْظَي وتَحْتَلِبي   في سَحْبلٍ من مُسُوكِ الضَّأنِ مُنْجُوبِ

(وجواب الشرط قوله: فاقني).

خمسة أبيات من إجمالي اثني عشر بيتًا هي أبيات القصيدة جاءت تمثيلًا لكلامٍ وحضورًا بحوارٍ أو حكايةً له، وما عدا ذلك كان حكاية أفعالٍ أو أفكارٍ يرويها السارد.

يأتي المقُول في المفضَّلية الأولى في إطار بيانِ مَنْ يستغيث به السارد أو الشاعر — ب (١٠–١٣) — إذا استغاث غيره بمثل هذا الراعي:



والمقُول يقدم نبرة التحقير والتعيير. والتقدير: أنتَ ذو ثُلَّتَين، ما لكَ والحَرْب. ويبدو هنا أثر «الوزن والإيقاع» في حذف المسند إليه (أنت) أو ما يُقَدر به؛ احتفاظًا بالمُسْنَد. ولكن مثل هذا الحذف على هذا النحو من إقطاع العبارة أحد ركنيها الرئيسيين ومع سهولة تقدير هذا الركن؛ تشي بشدة المحافظة على نمط المقول مع الإشارة الدائمة إلى كوننا في إطار تخييل شعري، مهما كانت محاولة الاحتفاظ بكلمات الآخرين ونبرهم. وإذا كان المقول لم يُثْبِت من اللفظ ما يحمل التحقير فإن السياق والدلالة الاجتماعية للمنطوق كفيلة بإثبات ذلك، ومن ثَمَّ يظل النبر التحقيري ملازمًا للمقول في كل إعادة كلامية أو حكاية قولٍ.

ومما يجعلنا هنا في إطار تنافُذ حواري هذه المحاجَّة حول صورة الرجل الكامل يُسْتغاثُ به، ويتحول الحِجاج من إثبات الصفات الإيجابية لمن ينحاز له السارد إلى قَدح نعوت من يُبَرِّزه الخَصْم، ويتحول الخِصام من النعوت: «ضافي الرأس، نَغَّاق، كالحِقف حَدأَه النَّامُون» إلى المقارعة بالهَجْو في خطابٍ مباشر: «ذو ثُلَّتَينِ وذو بَهْمٍ وأربَاقِ». وكأن النُّعوت لا تكفي لانتقاص الخصم، لإقصائه، لإلغائه، حتى يكون هذا الحوار، هذا الخطاب السِّبابي الذي يُضمنه السارد كلامه على سبيل الوصف.

ومن انفراد الصوت المهيمن على النص إلى هذه الحوارية في مخاطبة العاذِلة والسَّرد عليها، عبر هذا اللوم الذي ينشئ خصامًا يُضحي السجال فيه سجالًا موضوعاتيًّا تخاطُبيًّا. ولعل الحاجة المِلحَّة إلى وجود صوتٍ آخر يتناغم مع صوت السارد ويتفاعل معه، صوتٍ يكْسِبُ صوتَ السارد رصيدَه ووعيه وعمقه الحجاجي؛ هذه الحاجة هي التي دعت إلى تضمين الكلام خطاب العاذلة أو اصطناعه. إن هذا الصوت المفرد الذي يتردد في الفراغ بحاجة إلى هذه المصادمة وإلى هذا الحجاج كما يحتاج إلى هذه المبارزة الجدليَّة.

بـلْ مَـنْ لِـعَـذَّالـةٍ خَـذَّالـةٍ أَشِـبٍ	حَرَّقَ باللَّوْم جِلْدِي أيَّ تَحْرَاقِ
يقولُ: أَهْلَكْتَ مَالًا لَو قَنِعْتَ بِه	مِنْ ثوْبِ صِدْقٍ ومن بَزٍّ وأَعْلَاقِ
عَاذِلَتي إنَّ بعضَ اللَّوْمِ مَعْنَفَةٌ	وهَـلْ مَـتَـاعٌ وإنْ أَبْـقَـيْـتُـهُ بـاقِ
إنِّي زَعِيمٌ لَئِنْ لَم تَتْرُكُوا عَذَلي	أَنْ يَسْأَلَ الحَيُّ عنِّي أَهْلَ آفَاقِ
أن يَسْأَلَ القَومُ عنِّي أهلَ مَعَرِفَةٍ	فلا يُخَبِّرُهُمْ عنْ «ثَابِتٍ» لاقِ
سَدِّدْ خِلَالَكَ مِن مَالٍ تُجَمِّعُه	حتَّى تُلاقِي الذي كلُّ امرئٍ لاقِ
لَتَقْرعَنَّ عليَّ السِّنَّ منْ ندَمٍ	إذا تَذكَّرتَ يومًا بعضَ أخْلاقِي

وهنا مع السارد والعاذلة نحن إزاء اختلافٍ في السلوك ومظاهر الحياة، قد يبدو على التضاد بشكلٍ ما، لكنه في التحليل الأخير موقف من الحياة والوجود الإنساني. إن العاذل يأمر بالبُخْل وإمساك المال، وعندما يأمر بهذا الإمساك فإنه يتمسَّك بما هو مُثَمن في الحياة الاجتماعية والسلوك اليومي، إنه يدعوه للتمسك بالسلاح والثياب الجيِّدة وكرائم الأموال، وكلها تحفظ على الشخص حياةً آمنة رَغْدة مُتْرَفة. وباطن هذا الاستمساك حرص على الحياة وتمسك بالعيش، إنها نظرةً تعتقد في الخلود وتتناسى لحظة الموت.

وفي رد السارد على العاذلة لا تُضحي الإجابة جدالًا حول الموضوع الظاهر للنقاش؛ إذ لا يناقش إفناءَ المال أو إبقاءه، وإنما يَعْمَد إلى مشكلة البقاء نفسها، التي ربما كانت هي جوهر مشكلة الشاعر الصعلوك وموضوعهم العميق، الذي كتبوا فيه، ربما، بما لم يكتب الكثيرون.

إن السارد يَرُد على النصيحة بسؤال استنكاري: «وهل متاعٌ وإن أبقَيتُه باقِ». إن مقاليد المال والأشياء — في اعتقاد العاذلة — لدى المخاطَب، لدى الإنسان، ولكنها عند الشاعر لدى هذه القوى القاهرة، الماضية في إفنائها الناس والأشياء والمال والموجودات؛ هل سَيَسْلَم المتاعُ على الدهر لو بخلتُ به وإن اجتهدتُ في تبقيته؟ فإن لم يكن الحالُ إلا كذلك فلنصرفَنه إلى ما يجلِب ذكرًا، ومن هنا يقول:

سَدِّدْ خِلالَكَ من مالٍ تُجَمِّعُه حتَّى تُلاقِي الذي كُلُّ امرئٍ لاقِ

«سَدِّد خَصاصات مَفاقِرك، مما تُجَمِّعُه من مالك حتى ينزل بك ما الناسُ مشتركون فيه من الفناء».[٤٢] والخطاب على هذا النحو — كما يقول التبريزي — «مخصوص به العاذل دون العاذلة، أو مخصوص به النفس إيذانًا بأن كلام العواذل لم يُكسبه إلا استمرارًا على ما هو فيه من الإتلاف».[٤٣] وإذا كان الصوتان يتباينان عَذلًا وإجابةً؛ فإن السارد يجعل «نبرة» العاذل نفسها موضوعًا للرد والنقاش: «عاذِلَتي: إن بَعْضَ اللَّوْمِ مَعْنَفَةٌ»، ويهدد بالتباعد والانتقال إن لم يتركوا عذله:

إنِّي زَعِيمٌ لَئنْ لَم تَتْركوا عَذَلي أن يَسْأَلَ الحَيُّ عنِّي أَهْلَ آفاقِ

إنه ليس فقط لا ينصاع لكلام العاذلة، بل يهدد بالفراق وبأن يَهيم على وجهه ويُطْوَى خبرُه دون الجميع، أو أن يَقْتل نَفْسَه فيُريح اللائمين ويستريح.[٤٤] وتباين الصوتين نابعٌ أيضًا من اختلاف التصوُّر حول الحياة؛ فالعاذلة كلامها مُصَوَّبٌ إلى الفرد في علاقته بالحياة المستمرة، أما السارد فَرَدُّه منطلِقٌ من الفرد في علاقته بالحياة في

[٤٢] التبريزي، شرح اختيارات المفضل، ص١٣٧.

[٤٣] السابق، ص١٣٧، ١٣٨.

[٤٤] السابق، ص١٣٦.

انقطاعها الحتمي الوشيك، بما في الانقطاع من تجربة جماعية. منطلقًا من تصورٍ يجعل الجَسَد عُرْضَةً للفناء، ويجعلُ الذِّكْرَ مُنَزَّهًا عن الاندثار. ولكن السؤال هل يبقى الذِّكْرُ أيضًا — وإن طالَ — أم أنه كذلك عُرْضةٌ للفناء والنسيان؟ حيث لا يَبْقَى إلا العدم، ولا تَبْقى إلا لحظة وحيدة معاشة تئول إلى زوال، لعلها هي مقصود البيت:

سَدِّدْ خِلالَكَ من مالٍ تُجَمِّعُه حتَّى تُلاقِي الذي كُلُّ امرئٍ لاقِ

(٥) وفي المفضَّلية الثالثة يقول الكَلْحَبةُ العُرَني:

(١) تُسَائلُني بَنُو جُشَمَ بنِ بَكْرٍ أَغَـرَّاءُ «الـعَـرادَةُ» أم بَـهِـيـمُ
(٢) هيَ الفَرَسُ التي كرَّت عليهِم عليها الشَّيخُ كالأَسَدِ الكَلِيمُ
(٣) إذا تمْضِيهُمُ عادَتْ عليهِم وقَـيَّـدَهـا الـرِّمـاحُ فَـمَـا تَـرِيـمُ
(٤) تَعَادَى مِن قوائِمِها ثلاثٌ بـتَـحْـجِـيـل، وقـائـمـةٌ بَـهـيـمُ
(٥) كُمَيْتٌ غيرُ مُحْلِفَةٍ ولكِنْ كلَوْنِ الصِّرْفِ عُلَّ به الأَدِيمُ

إننا نطالعُ لونًا من الاستخدام التهكُّمي لمقول الآخر؛ فالمقول لا يُعاد إلا لنقل نزعة معادِية له. وحتى لو أعاد السارد نفس المقول بنصه اللفظي فإنه سوف يُحَمِّله إياه قيمةً جديدةً بإضافته «نبرته» الخاصة إليه تعبيرًا عن استيائه أو سخريته أو اعتراضه أو امتعاضه ... إن تغييرًا حتميًّا في «النغمة» سوف يحدث، بحكم تناوب الشخوص على المقول، من متفوِّهٍ به إلى حاكٍ له. لقد أصبح سؤالُ بني جُشم بن بكر بانتقاله إلى لغة السارد/المؤلف، لغة الكلحبة العُرَني ساحةً لتصادم لغات ونبرات متعددة. لم يَعُد السؤال قاصرًا على تلك النبرات التي يمكن له أن يتحملها من قِبَل بني جُشَم، بل أصبح مُحَمَّلًا بتلك النبرات الأخرى التي يُحَملها عليه الكلحبة العُرَني.

لم يعُد السؤال مقصورًا على مجرد نبرةِ الاستفهام المطلقة التي يمكن للعبارة أن تتضمَّنها، أو نبرة التجاهل التي تقلل بها من شأن الكلحبة وفَرسه عندما تسأله بنو جُشَم عن مجرد لونها، وكأنهم يجهلونها تمام الجهل؛ لم يعد قاصرًا على ذلك، بل احتمل بإعادة صياغته — حتى مع افتراض الاحتفاظ بمنطوق اللفظ — نبرًا جديدًا، ربما كان قوامه السخرية والتهكم بذات السؤال، بذات المنطوق. لقد غدا السؤال على هذا النحو ساحة صراع صَوتَين متناقضين إلى حد العداوة. وربما لأن السؤالَ احتمل كلا النَّبرين

معًا، وحَمل بإعادته نبرَ السارد كما حمل نبر السائل؛ كانت بقيةُ المقطَّعة إجابةً على السؤال في كلا نبريه:

فالأبيات (٤، ٥) إجابة على السؤال على مقتضى ظاهره، عاريًا من النبر السياقي، ومتسائلًا عن مجرد لون الفرس، ودونما إضمارٍ لمعنًى إنشائي آخر يقتضيه السؤال.

إن السارد فيها يقف على هيئة الفرس بدقَّة، قد لا يقف على مجمل تفاصيله الكثيرة، ولكنه في إيجازٍ شديد يُبَيِّن هيئة القوائم ولون الجسم، وفي كُلٍّ منهما يُمَثِّل «الوضوح» قاسمًا مشتركًا؛ فالقوائم ليست بَلْقاءَ؛ يتنازعها السواد والبياض، وإنما ثلاثٌ منها محجلة، وقائمة لا تحجيل فيها، واللون هو «الكُمَيت». ورغم أن هذا اللون، مطلقًا، هو بين السواد والحُمْرة إلا أنه هنا مَجْمَع اتزانٍ تام بينهما؛ فكأنه اللون في تحققه المثالي؛ إذ لم يزِد سوادُه حتى يصبح «كُمَيتًا أحْوَى»، ولم تزد حُمْرته حتى يصبح «كُميتًا أَحَمَّ». وهذه الصراحة في اللون لا تشتبه على ناظرٍ، ولا تُحْوِجُ أحدًا إلى الحلِف أنها ليست إلا كما يقول.

أما الأبيات (٢، ٣) فهي إجابةٌ أخرى على السؤال بما يجعله سؤال تجاهل للفرس «العَرادة» وسؤال إنكارٍ لِفعالها. إنه سؤال مَنْ يتَبَجَّح بإنكار الهزيمة، بل بإنكار فروسية الشاعر وبأن تكون فرسه مما تَسَامع به الناس. ومن هنا يُذَكرهم بما تجاهلوه. وعندما يجيب على السؤال منبورًا بنبر التجاهل لا ينسى بلاءه فوق فرسه مكلومًا من خوض القِتال ثابتًا فوقه لا يَريم، ولا يأسو جراحَه التي لا تمنعه أن يُبليَ بلاء الأُسود «عليها الشيخُ كالأَسَد الكَلِيم» (والكليم هنا وصف للشيخ، والتقدير: عليها الشيخُ الكليمُ كالأسدِ).

أما عن الفَرس فأنَّى لهم ألا يعرفوا لونها، وهي لم تَنِ تمضي فيهم وتنفذ. وعُدِّيَ الفعل «مضى» بنفسه مع لزومه على تضمينه معنى الفعل «قتلَ»، فهي إذا تنفذهم في القتال تعودُ عليهم لتقتل بقيتَهم حتى لا تترك منهم أحدًا. أَنَّى لهم ألا يعرفوا لونها وهي لم تغادر مكان القتال، إما ذاهبَة آيبةً تقتل فيهم، أو ساكنةً لا تَريم وقد أثقلتها الجراح فلم تَبْرَح.

(٦) ويتحول الضمير في مف (١٠)، قصيدة بَشَامة بن الغدير، في مقطع واحد يتعلق بالحبيبة ب (١–٩)، وخلال الأبيات (١–٦) يتحول الضمير العائد على شخص المحب عِدَّة تحولات متتالية:

- يتحول من الخِطاب (المخاطَب المذكر) «هَجَرْتَ أُمامَةَ ... حُمِّلْتَ منها ...» ب (١، ٢).
- إلى التكلم «بضمير الجمع»: «أتتنا تُسائِل ... فقلنا لها ...» ب (٤).

- ومتحوِّلًا مَرَّةً أخرى داخل هذا التكلم من الجمع إلى المفرد: «وقُلْتُ لها ...» ب (٥).

والمحب هنا ساردٌ مُشَخصٌ داخل العمل، فهو فاعل في أحداث النص وراوٍ لها.
وفي هذا الإطار تأتي الأبيات (١–٣) من قبيل الخطاب المباشر الحُر (خ م ح)، الحوار فيها حوارٌ داخلي وحديث نَفْس:

هَجَرْتَ أُمَامَةَ هَجْرًا طَويلًا   وحَمَّلَكَ النَّأْيُ عِبْئًا ثَقِيلَا
وحُمِّلْتَ منها على نَأْيِها   خَيَالًا يُوافِي ونَيْلًا قَلِيلَا
ونَظرةَ ذِي شَجَنٍ وامِقٍ   إذا ما الركائِبُ جَاوَزْنَ مِيلَا

هَجَرْتَ أُمَامَةَ هَجْرًا طويلًا، وحُمِّلْتَ منها على نأْيِها، ونظرةَ ذِي شَجَنٍ وامِقٍ. والخطاب هنا خطاب «يحكي أفعالًا»؛ لا يُمَثِّل أقوالًا، ولا ينوب هنا الراوي عن الشخصية في حكاية أفعالها؛ إذ لا يُعطي السَّرْدُ في القصيدة فُرصةً لظهور راوٍ خلاف الشخصيَّة التي سوف تحكي عن فعلها مع الحبيبة، وعن رحيلها على الناقة ب (١٠–٢٧)، وتُرْسِلُ مكتوبها إلى قومها ب (٢٨–٣٧). إنها هنا مَنْ يتولى أمر السَّرد.
ومن خطابٍ مباشرٍ حُر (خ م ح) إلى خطاب غير مباشر تحكيه الشخصية الراوية عن «أُمامة» هذه المُتَحَدَّث عنها في الأبيات (١–٣) بوصفها الغائب.

أَتَتْنَا تُسَائِلُ ما بَثُّنَا   فقُلنا لها: قد عَزَمْنَا الرَّحيلَا

إن السارد الذي يتكلم — الذي هو الشخصية هنا — يحكي سؤالها الذي يبدو أنه لا يَتَصَرَّف في صيغته إلا بقَدر ما يُحَوِّلُ ضمائره ليناسب صيغة حكاية القول أو القول غير المباشر. وليس الأمر هنا حكاية مضمون كأن تقول: «أتَتْنا تسائِلُ عَنْ بَثِّنا»، وإنما يبدو الكلامُ صياغةً مُحَوَّلةً عن سؤال يُقَدَّر ب «ما بَثُّكم» أو ما شابه. وما أنتجته الشخصية من قَولٍ تُعيد روايته مَرَّةً أخرى في حكايةٍ أُوْلى لهذا المقول المتفوَّه به في الماضي: «فقُلنا لها قد عَزَمنا الرَّحِيلا». بعدها يتوجه إليها بالعتاب وأيضًا في خطابٍ مباشرٍ تَسْرُدُ فيه الشَّخصِية قولًا قالته قبل ذلك:

وقُلْتُ لها: كُنْتِ، قد تَعلَميــ   ـنَ منذُ ثَوى الرَّكْبُ، عَنا غَفُولَا

إن السارد/الشخصية يشير إلى نفسه من خلال فعل القول «فقلنا لها، قلتُ لها»، ولذا يُعَد الكلام خطابًا غير مباشر. على أن هناك أشياءَ من موقف الرحيل بجُعبة الشاعر لا تزال صالحة للحكي، إنها بعض هذا الكلام بينه وبينها. ولكن هذا الكلام لا يحكيه وإنما يقدِّم عنه مُلَخصًا حكائيًّا:

وما كانَ أَكْثَرُ ما نَوَّلَتْ   مِنَ القَولِ إلا صِفاحًا وقيلَا

ب (٧).

فلم يكن من نوالها في مقابلة العُتْب عليها ومواجهتها بغفلتها عن الشاعر مُدَّة إقامته عندهم ب (٥)؛ لم يكن إلا مصافحةً باليد للتوديع وبعضَ كلام زَيَّنته. وعلى اختيار أن «القول» ها هنا: الوَعْد، و«القِيل»: تحيَّة الوَّداع، و«الصِّفاح»: الإعراض؛ يكون الكلامُ أنها ما نَوَّلَتْ من مواعيدها المبذولة إلا الإعراض وتحية الوداع.

ولعل أنماط تمثيل الكلام لا تقف في هذا النص ذاته عند هذه الحدود فقط؛ بل نطالع في الأبيات (٢٨–٣٧) الشاعر وقد دَلَفَ في خطابٍ مُباشرٍ حُرٍّ إلى تحريض قومه بني سَهم بن مُرَّة على أن لا يخذلوا حلفاءهم «الحِرْقة» شادًّا الحِلف بينه وبينهم.

يقول في مطلع كلامه إليهم:

وخُبِّرتُ قومي — ولم أَلْقَهُمْ —   أَجَدُّوا على «ذي شُوَيْسٍ» حُلُولَا
فـإمَّـا هَـلَـكْـتُ ولـم آتِـهِـمْ   فـأَبْلِـغْ أَمَاثِلَ «سَهْمٍ» رَسُولَا
بأَنْ قَومُكُمْ خُيِّروا خَصْلَتيـ   ـنِ كِلتاهما جعلُوها عُدُولَا
خِزْيُ الحياة وحَرْبُ الصَّديق   وكُـلٌّ أُراهُ طـعـامًـا وَبِـيـلَا
فـإنْ لـم يـكُن غَـيْرُ إحداهما   فسِيرُوا إلى المَوتِ سَيْرًا جَمِيلَا

الأبيات تَسْرُد أولًا عن قوم الشاعر وتجعل المخاطب أو المسرود له حينئذٍ هو المسرود له العام للنص ب (٢٨)، هذا المسرود له العام الذي ربما يكون مطلقًا وبَيِّنًا إلى الإقرار الذاتي أو حديث النفس، الذي قد يكون هو المسرود له العام في النص، الذي يأخذ وضع المفرد أحيانًا والجمع في أحيانٍ أخرى. غير أن هذا المسرود له يأخذ في البيت (٢٩) وظيفةً مادية أخرى خلاف كونه متلقيًا سلبيًّا أو مجرد كونه مُسَوغًا منطقيًّا للخطاب والسرد إلى «تبليغ رسالة ما» يُحَمِّلها له السارد.

وهنا يَنْماز بوضوحٍ هذا المسرود له الذي يُضْحي مخاطَبًا يشارك في الأحداث بوصفه «ممثلًا» أو «شخصيَّة» أخرى تحمل رسالة هي جزء من «موضوع» الفاعل أو البطل، ويسعَى لتبليغها، فيعمل في النص بوصفه مُسانِدًا له فعلَ ماديٍّ يُرْجى منه إنجازه. على أن ليس كلُّ قول تمثيلًا لكلامٍ أو حكايةَ أقوالٍ. فمثلًا يقول بَشَامة بن الغدير:

إذَا أَقْبَلَتْ قُلتَ: مَذْعُورَةٌ   من الرُّمْدِ تَلْحَقُ هَيْقًا ذَمُولَا
وإن أَدْبَرَتْ قُلتَ: مَشْحُونةٌ   أطاعَ لها الرِّيحُ قِلْعًا جَفُولَا
وإن أَعْرَضَتْ راءَ فيها البصيـ   ـرُ ما لا يُكَلِّفُه أنْ يَفِيلَا

مف (١٠) ب (٢٠، ٢١)

المقول هُنا ظَنيٌّ على التلفُّظ به، فالفعل «قال» هنا من باب ظَنَّ، وهو على التشبيه والتمثيل، وربما كان مضمُونًا مُفَكَّرًا فيه أكثر منه مقولًا مُتَلَفَّظًا به. إذ العربية تُضَمِّنُ «القول» معنى الظَّنِّ، وتَسْتَعْمِلُ «القولَ» مجازًا للدلالة على «الحال».[٤٥] إن المقول هنا ليس بالضرورة خطابًا يُتَوَجَّه به لشخصٍ بعينه قدر ما هو «تعليق» ينسبه السارد إلى المخاطب باعتباره تعليقه الذي سوف يُعَلِّق به. إنه وجهة نظر السارد التي يَدَّعي على المخاطب الاعتقاد فيها.

(٧) وتنبني المفضلية (١١٠) على سَردٍ يعيد تمثيل كلامٍ قِيلَ من قبل، ويأخذ هذا الكلام المُمَثَّل سَرْديًّا حيز النص بأكمله. والصوت في النص هو صوت السارد (الشاعر الفارس) الذي يتكلم مباشرةً في ب (٢)، أو يعيد حَكْي كلامه وتمثيله في بقية النص ويعيد حكي كلام شخصيَّة أخرى غائبة، هي زوجته، تدعوه لبيع حصانه:

(١) باتَتْ تلُوم على ثادِقٍ   لِيُشْرَى، فقد جَدَّ عِصيانُها
(٢) أَلَا إنَّ نَجْواكِ في ثادِقٍ   سواءٌ عليَّ وإعْلانُها
(٣) وقالتْ: أَغِثْنا به، إنَّني   أرى الخيلَ قد ثابَ أثمانُها
(٤) فقُلْتُ أَلَمْ تَعْلِمي أنَّه   كريمُ المَكَبَّة مِبْدَانُها

---

[٤٥] المعجم الوسيط، مادة «قال».

(٥) كُمَيْتٌ أُمِرَّ على زُفْرةٍ   طويلُ القوائم عُرْيانُها
(٦) تَراهُ على الخَيلِ ذا جُرْأةٍ   إذا ما تَقَطَّعَ أقْرانُها
(٧) وَهُنَّ يَرِدْنَ وُرُودَ القَطَا   عُمَانَ، وقد سُدَّ مُرَّانُها
(٨) طويلُ العِنَانِ قليلُ العِثَا   رِ خَاظِي الطَّرِيقَةِ رَيَّانُها
(٩) وقُلْتُ: ألم تَعْلِمي أنَّهُ   جميلُ الطُّلالَةِ حُسَّانُها
(١٠) يَجُمُّ على السَّاقِ بعدَ المِتانِ   جُمُومًا ويُبْلَغُ إمْكَانُها

يبدأ النص بالبيت الأول الذي هو ليس تلخيصًا حكائيًّا صِرْفًا يتوقف عند حَدِّ الإبانة عن حيز ضئيل من فعل التكلُّم بـ «اللوم»، بل تمتد التفاصيل لتُمَثِّل، إلى حَدٍّ ما، هذا الحدث؛ حيث يُسَمَّى من خلال الشطر الثاني موضوع التكلُّم والحوار «لِيُشْرَى».

وينقطع هذا السرد، هذا «القول»، هذا التقديم الذي يقدمه الراوي لنصبحَ إزاء قولٍ صريح في البيت الثاني يَعْرِضُ في تمثيلٍ مباشرٍ نَص الكلام الذي يُقَدَّم مُجَردًا تمامًا من أي تَدَخُّلٍ حكائي يجعله مظنة الأسْلَبة؛ إذ يقدم الكلام مُجَرَّدًا حتى عن فِعْل القول الذي قد يشي بحكاية القول أو بشبه أسْلَبة. وإذا كان هذا البيت — الثاني — يثبت إعلانها الملامة، تلك التي يصوغُ موضوعَها في البيت الأوَّل، فإنه يشي كذلك بمواقف أُخرى ومشاهد متعددة أومأت خلالها هذه اللائمة إلى وجهٍ من وجوه رغبتها أو بدت من فحوى تصرفاتها. هذه المواقف يتم اختزالها هنا، أو فقط يتم الإشارة إليها أو التعريض بها.

ومن «القول» في البيت الأول إلى مطلق «العَرْض» في البيت الثاني، يعود النص إلى القول في البيت الثالث الذي يستمر معه إلى نهاية النص. غير أنه فيها سوف يقول إما عن الآخر هي: «قالت»، أو عن نفسه هو «قُلْتُ». والأبيات من الرابع إلى العاشر (الأخير) كلها تُقَدِّم نعت هذا الفرس في مراكمة متتابعة لأوصافه، غير أن النص يقطع هذا الإيقاع الرتيب لهذا التوالي بتكرار فعل القول والتساؤل نفسه الذي يحتل الشطر الأول من البيت الثالث: «وقلتُ ألَم تعلَمي أنَّه» بـ (٤)، بـ (٩). وهذا لنِظَلَّ مشدودِين إلى عُرَى هذا القول المعروض، وليظل فعلُ حكايةِ القولِ نَفْسُهُ شديدَ الحضور خوفَ أن يُنَحِّيه المقول نفسه بسطوته وغزارته.

وإضافة لهذه التحولات ومتابعة انتقال النص بين القول والعرض؛ يبدو كيف يؤسلب السارد لغته التي يحكي بها أقواله هو بما يختلف عن اللغة التي يحكي بها

قولها؛ فهو إما يتجاهل تمامًا شكل التلفُّظ الأصلي المفترض، ويتجاوزه مثبتًا فقط «اللوم» موضوع الحوار ب (١) — كما مَر — أو يثبت هذا الشكل في واقعة من وقائعه ب (٣)، وهو ما رَد عليه بالأبيات (٤–١٠)؛ هذا الشكل يثبته في نمطٍ أقرب إلى النثرية:

وقالت: أَغِثنا بِه، إنني أَرَى الخيلَ قد ثابَ أثمانُها. ب (٣)

ويَبْعُدُ عن أي التفافٍ حول اللغة العادية، لغة لا تتأمل ذاتها ولا تحمل أكثر من الرغبة الواضحة في إنجاز مدلولاتها؛ شأن صاحبتها.

وعلى خلاف هذا يُصَنِّعُ السرد الشعري أقوالَ السارد المحكيَّة عبر صيَغٍ شعرية لا تلتفت إلى أحداثٍ تتعاقب أو تتوازى حول محور، وإنما مدارها على وصف قد يُحَيِّدُ فِعْلَ الزمن، أو يتحرك فيه أحيانًا عبر حَدَثٍ ما تُسْتَشف دلالته النهائية لتنضاف إلى حزمة الأوصاف المُصاغة حول المسرود عنه (الفَرَس). ومن قبيل هذه القيم الشعرية الأصيلة قيمة التوازي الذي يأتي من تدوير المُرَكَّب الإضافي لإنتاج الوصف على نحو: «كريم المكبَّة – طويل القوائم – طويل العنان – قليل العثار – خاظي الطريقة – جميل الطُّلالة». والمبدأ الذي يشتغل في هذه العبارات كلها هو اشتراكها في هيكل نحوي واحد. ومن قَبيل هذا الاشتراك أيضًا هذه الأوصاف التي تختم البيت في موقع القافية في هذا المقول، مضافًا إليها هاء الضمير: «عريانُها – مُرَّانُها – رَيَّانُها – حُسانُها»، فالمقولة النحوية — مقولة الصفة — هي مُقوم التوازي في هذه الصيغ جميعها، إضافةً لمقولة الضمير التي تنتظم القافيةَ كلها، وتعود — في النماذج السابقة على وجه الخصوص — على المضاف إليه مباشرةً: «كريم المكبة مِبْدانُها – طويل القوائم عريانُها – جميل الطُّلالة حسَّانُها».

ولا يتوقف التوازي عند هذا الحَد، بل يُجَمِّعُ بين بعض القيم السابقة وغيرها معًا على مستويات أعلى لِيُشَكِّل أنماطًا أُخْرى من التوازي على نحو ما نجد في الشطر الثاني من الأبيات (٤، ٥، ٩)، هذا فضلًا عن البيتين (٤، ٩) في كِلا شطرَيهما:

(٤) فقُلتُ: ألم تَعْلَمي أنَّه كريم المَكبَّة مِبْدانُها
(٥) ... ... طويلُ القوائمِ عُرْيانُها
(٨) ... ... خَاظِي الطَّرِيقَةِ رَيَّانُها
(٩) وقُلتُ: ألم تَعْلَمِي أنه جمَيلُ الطُّلالَة حُسَّانُها

ينضافُ إلى ما ذكرنا تقليصُ المقولات النحويَّة التي يتم من خلالها بناء السرد المباشر حول الفرس (المسرود عنه)، حيث تضحي المقولة الأُولى هي مقولة (الصفة)، وإن تنوعت بين الوصف بالمفرد أو بالجملة أو بشبه الجملة.

إن الشعر يَعْرِفُ كيف يُفَجِّر الدلالات الواسعة من ضِيقَ التركيب، كيف يغوصُ على مقولةٍ واحدةٍ نحوية ولكنه يعرف أيضًا كيف يستخدم إمكاناتها وطرائق تشكلها.

(٨) يقول الكَلْحَبَة العُرَني في مف (٢):

(١) فإن تَنْجُ منها يا حَزِيمَ بنَ طَارقٍ — فقد تَرَكتْ ما خَلْفَ ظَهْرِكَ بَلْقَعَا
(٢) ونَادَى مُنادِي الحَيِّ أنْ قد أُتِيتمُ — وقد شَرِبَتْ ماءَ المَزَادةِ أَجْمعَا
(٣) وقُلتُ لكأسٍ: ألجِمِيها فإنَّما — نَزَلْنَا «الكَثِيبَ» من «زَرُودَ» لِنَفْزَعَا
(٤) كأنَّ بِلَيْتَيْها وبَلْدَةِ نَحْرِهَا — من النَّبْلِ كُرَّاثَ الصَّرِيمِ المُنَزَّعَا
(٥) فأَدْرَكَ إِبْقَاءَ العَرادَةِ ظَلْعُهَا — وَقَدْ جَعَلَتْنِي مِنْ حَزِيمَةَ إصْبَعَا
(٦) أَمَرْتُكُمُ أَمْرِي بمُنْعَرَجِ اللِّوَى — ولَا أَمْرَ لِلمَعْصِيِّ إلَّا مُضَيَّعَا
(٧) إذا المَرءُ لَم يَغْشَ الكَرِيهَةَ أَوْشَكَتْ — حِبَالُ الهُوَيْنَا بِالفَتَى أن تَقَطَّعَا

النصُّ تَجَمُّعٌ لعددٍ من الحوارات والنداءات اختزلها النصُّ، وتَشَرَّبَ أصواتها واختزنها، منها ما اختزنه في صورته الفعليَّة وطزاجَتِه الماديَّة بعيدًا عن سلطة السارد الذي يعيد صياغة الخطاب حتى وإن أَوهمَ بحِياديته، على نحو ما نجد في البيت الأول؛ حيث الخطابُ الدراميُّ يحتفظ بزمنيَّة خطابه التي هي «الآن» وفي حاضر هذه اللحظة، فلا فارق زمنيًّا بين فعل هذا التلفظ وحاضر الصوت. والمخاطَبُ في النص ليس غائبًا أو في تقدير الغائب، وإنما هو أنتَ بكامل حضوره، بل هو متعين «حَزِيم بن طارقٍ». غير أن الخطابَ في مجمله بما هو تسجيل في نص شعري يُعادُ إنتاجه بروايته وتكراره لا يزال يفترضُ مَسْرودًا له آخرَ غير هذا المخاطَب هو هذا الجمهور الأوسع الذي يُشْهِده ضِمنًا على هزيمة «حَزِيم»، ولعله يصبح بعد هذا البيت هو المسرود له الأكثر أهميةً ومباشرةً وحضورًا. ذلك أنه هو ما يشكِّلُ التصور الأيديولوجي الذي يقدمُ الساردُ تصوراته طبقًا له، أو بعبارة أخرى هو ما يحمل أسئلةً ضمنيَّةً يُقَدِّمُ الساردُ إجاباتها، إنه هو ما يدفعُ السارد لأن يقدم تفسيراته وتحليلاته بناءً على أسئلته الضمنيَّة، كأن يتعلل بما فعلته «كأسٌ» مع فرسه، ويذكر إقدامه واقتحام فرسه، وكذا يذكر نُصحه لقومه وعدم إصغائهم له. إن ما يدفعه لكل هذه التسويغات والأفعال — وغيرها كثير

— هو التصور الأيديولوجي المُفْتَرَض عن المسرود له. إن المسرود له هو الذي يُحَدَّدُ طبقًا له ما يُقال، وما ليس من الأهمية بمكان لكي يُقال.

وَيَتَضَمَّنُ النصُّ خطابًا مباشرًا يأتي على سبيل الاستشهاد:

وقلتُ لكأسٍ: ألجِمِيها فإنَّما نَزَلْنَا «الكثيبَ» مِن «زَرُودَ» لِنَفْزَعَا

بيد أن هذا الخطاب يتحرك بين أن يكون خطابًا مباشرًا يُعادُ فيه الكلامُ نَصًّا دونما تحريفٍ خلا مُحَدِّداته المقامِيَّة التي لا يمكن إعادة إنتاجها، ولكنه فقط يحتفظ تمامًا بمفردات التلفُّظ وجُمَلِه. أو أن أجزاء من الكلام هي حوار مباشر — «ألجميها» — وبقية الكلام: «فإنما نزلنا «الكثِيب» من «زَرُودَ» لنفزعا» هي تعليلٌ ضِمْنيٌّ، قِيلَ أو لم يُقَل، هو جزءٌ من «أفكاره» لا «أقواله»، إنها مساحةٌ من المُفَكرِ فيه ينقلها إلينا السرد. المسرود له هنا ليست هي «كأس»، وإنما هي النفس بِعَدِّ العبارة نَسخًا لفظيًّا لأحداثٍ لا لفظيَّة؛ هي الرحيل، واختيار المكان «الكثيب»، والنزول به، والاستعداد منه للهجوم. وربما كان الكلامُ خطابًا غير مباشر يحاول فيه الخطاب أن يكونَ أمينًا للخطاب الآخر المُعاد إنتاجه. وحينئذٍ تختلف هذه الصياغة عن صياغة البيت الأول؛ فالبيت الأول خطاب، دراما، أما هذه العبارة فسرد، حكاية أقوال، حكايتها في زمن هو «الآن»، لكنها قيلت قبل هذا «الآن». صيغة ثالثة يتضمنها النص: «ونادى مُنادي الحَي أنْ قد أُتِيتُمُ»، هذه الصيغة تنصرف إلى الخطاب غير المباشر الذي يوهِم بالاحتفاظ بالكلام، غير أن الرابط «أن» يحيلنا إلى إعادة إنتاج الملفوظ في صورة أقرب ما تكون إلى صورته الأولى دون أن تكون ملزمة بالتطابق معها. ولكن العبارة بالصيغة التي جاء عليها الفعل (الماضي المبني للمجهول والمُسْنَد إلى المخاطب) قد تحيلنا إلى نفس التلفظ الذي قيل للتنبيه بالخطر. والخطاب غير المباشر الأخير يختلف بالتأكيد عن الصيغة الأولى على اعتبارها خطابًا مباشرًا: «ألجميها»، فالخطاب المباشر الأخير يتحرَّى الدقة في نقل الخطاب، وإن نُقِل بعضه، في حين لا يتحرَّاها الأول — غير المباشر — بالقدر الكافي، بل إنه ربما اختزل العبارة أو أعاد تكثيفها.

ويتضمن النص صيغة أخرى من أنواع عَرْض الكلام هي بمثابة «تلخيص حِكائي»: «أمرتُكُمُ أمْري بمُنْعرَج اللِّوى». وهو تلخيصٌ لا يتم فيه إعادة المقول، وإنما يشير فقط إلى أن فعلًا قد وقع، دون تحديدٍ لما قِيلَ، هذا الذي يُتَحَصَّل من دلالة الأبيات السابقة، وكأن الشاعر «كان يُحذِّر الحَيَّ مما اتفق عليهم من الغارة، ويأمرهم بقصد أعدائهم

قبل أن يُقْصَدوا».[٤٦] وإذا كانت الصيغة السابقة لا تحدد تمامًا هذا المقول الذي يستفاد من الأبيات فإنها تُشْهِد «المكان» على هذا الكلام الضِّمْني: «بمُنعَرَج اللِّوى»، يقول التبريزي: «وذكر المنعرج تنبيهًا على موضع العِظة، والأمكنة والأزمنة، لكونها أوعيةً للأفعال، تُجْعَل مواقيتَ لها».[٤٧]

(٩) وفي المفضليَّة (٧٦) يقول المُثقِّب العَبدي:

(١) أفاطِمُ قَبْلَ بَيْنِكِ مَتِّعِيني ومَنْعُكِ ما سأَلْتُ كأَنْ تَبِينِي
(٢) فلا تَعِدِي مواعِدَ كَاذِباتٍ تَمُرُّ بها رياحُ الصَّيْفِ دُوني
(٣) فإنِّي لو تُخالِفُني شِمَالي خِلافَكِ ما وَصَلْتُ بها يَميني
(٤) إذن لَقَطَعْتُها ولَقُلْتُ بِيني كذلِكَ أجتَوِي مَنْ يَجْتَوِينِي

تُقدِّم الصياغة المباشرة للخِطَاب المقول على أنه خطاب السارد دونما أي معالجة أو تَدَخُّلٍ، وما يجعلنا نُدرج هذا الخطاب في حيز الخطاب المباشر اندراجُه في حيزٍ سردي تخييلي، الأمر الذي يفرض عليه أن يكون مُؤَسْلَبًا بطريقة أو بأخرى، فكل ما قِيلَ من لغةٍ أُعِيدَ إنتاجه في لغةٍ أخرى حاولت أن تنقل اللغة الأولى، إننا أبدًا لا ننزل بحر العبارة مرتين. وعلى الرغم من ذلك يحفل المقول بالنداء: «أفاطِمُ ...»، والأمر: «مَتِّعيني ...»، والنهي: «فلا تَعِدي ...»، والتهديد: «فإني لو تُخالفني شمالي ... إذن لقطعتُها ...»؛ وكلها أمور تحفظ على العبارة حيويتها ووقعها النابض في الخطاب المباشر بها.

ومشهد الحوار المباشر هنا — أيضًا على الرغم من أنه يتجاوز كل التفاصيل عن المتكلم أو عمَّن تكون «فاطمة» هذه، أو وضعيتهما أو علاقتهما وطبيعتها — هو مشهدٌ مُغْنٍ بكل قوة عن سائر التفصيلات والمقدمات، مشهد كافٍ للإحساس بـ «الحرمان» والتمثيل له. ومَنْ كان يُقَدِّم الصلابة والحزم مع من تتأبَّى عليه حزمًا يصل حَدَّ التحدي والتهديد؛ يأبَى أن ينقل الكلام بِنَصه ولفظه ما أمكن، يأبَى إلا أن يَقْتَطِعَ مشهد ذروة الأزمة بينه وبينها أو يسجل ما دار فيه من حوارٍ أو طرف عبارات، وإنما يُقَدِّمُ ما قَدَّم ليُنبئ ذلك عن بقية السيناريو. ومثل هذا المقطع يغدو كافيًا تمامًا لفاطم التي تختفي تمامًا، أو تَنْدَرج في العام، في فتيات الظعائن في الأبيات (٩–١٩)، التي يأتي المقول

[٤٦] التبريزي، شرح اختيارات المفضل، ص١٤٨.

[٤٧] السابق، ص١٤٨.

الثاني في إطارها. ولا يَبْعُدُ الوضع مع فتيات الظعائن كثيرًا عما هو عليه مع «فاطمة» التي تصله وتفارقه، تَعِدُه وتُخْلِفُه ما وَعَدَتْ، تَصِلهُ وتَقْطع ما وَصَلَتْ؛ فهُن: «ظَهَرْنَ بكِلَّةٍ وسَدَلْنَ أُخْرى»، «أَرَيْنَ مَحَاسِنًا وكَنَنَّ أُخرى»، ورغم هذا: «على الظِّلام مُطلَّباتٍ». وهكذا حتى يشتركن معًا (فاطمة – الظغائن) في البَيْن والصَّرْم. وهكذا حتى يئول الموقف إلى هذا الخطاب:

(١٨) فقلتُ لِبَعْضِهِنَّ، وشُدَّ رَحْلِي لِهَاجِرَةٍ نَصَبْتُ لها جَبِينِي
(١٩) لَعَلَّكِ إنْ صَرَمْتِ الحَبْلَ مِنِّي كَذاكِ أكونُ مُصْحِبَتِي قَرُونِي

فَلَعَله إن صَرَمَتْهُ يكون كذلك على هذه الحال من الاكتفاء والاستغناء، وتطاوعه نفسه على ذلك. وهو ما يَرُدُّنا مباشرة أيضًا إلى المقول الأول في الأبيات (٣، ٤). ولعل «الكِبرِياء وشجاعة الاستغناء» هي ما يقف خلف هذين المقولين معًا ويصل بينهما، فضلًا عن أن الموضوع لم يكَدْ يختلف. فهو في موقفه إزاء فاطمة «يشعر بالكِبرِياء في جوهر ذاته، بحيث يحُسُّ أن أعضاءه نفسها يمكن أن تكون على هامش هذا الجوهر، ومن ثم يمكن أن يمارس نحوها هذا الكبرياء.»[٤٨] وهو كبرياء لا يَبْعُدُ عن هذا الذي يتصدى فيه «للطبيعة تصدِّيًا مليئًا بالحركة والشموخ: لهاجرةٍ نصبتُ لها جبيني»[٤٩] وهذا الكبرياء ذاته هو ما لا يفارقه أيضًا في خطابه لعَمرو بن هِند:

(٤٢) فإما أن تكونَ أَخِي بحَقٍّ فأَعْرفَ مِنكَ غَثِّي أوْ سَمِيني
(٤٣) وإلا فاطَّرحْني واتَّخِذْني عَدُوًّا أتَّقِيكَ وتَتَّقِينِي

فرغم أن يدَ ابن هندٍ هي العُليا عطاءً وسخاءً؛ إذ الناقة التي يرحل عليها ويُسْهِبُ طوال النص في الوقوف أمامها — في واحدٍ وعشرين بيتًا — هي بعض صِلاته وحُمْلانه. وهذا الاعترافُ بالجميلِ أوَّل ما يبادر الشاعر بالتصريح به إزاء علاقته معه:

فَرُحْتُ بها (الناقة) ... إلى عمروٍ، ومن عَمْروٍ أتتني. ب (٣٩، ٤٠).

---

[٤٨] د. محمود الربيعي، نظرة نقدية في قصيدة جاهلية؛ مقال ضمن كتاب: دراسات عربية وإسلاميَّة مهداة إلى أديب العربية الكبير أبي فهر محمود محمد شاكر بمناسبة بلوغه السبعين، القاهرة، ١٤٠٣هـ/١٩٨٢م، ص٥٢١.

[٤٩] السابق، نفسه.

رغم كل ذلك، ورغم ما يشيع في تقاليد مخاطبة الملوك يطلب منه بكُلِّ حَسْمٍ الوضوحَ في المعاملة، والاختيارَ الجازم بين الصداقة الحَقَّة والوفاء بِحقُوقها أو إعلان العداوة، وفي كل الأحوال كلاهما كفءٌ للآخر: «أتَّقيكَ وتَتَّقيني»، «أنْفُض مما بيني وبينك يَدَك، واتَّخِذني عدوًّا لك، أحترزُ منكَ وتحترزُ أنتَ مِنِّي، وينطوي كُلٌّ مِنا على ضِغْن صاحبه، والحَذَرِ من شَرِّه».[٥٠]

(١٠) لعل تمثيل الكلام الذي كان مداره على الخطاب المباشر في الأمثلة السابقة يتحول إلى نمطٍ آخَر، وصيغ ضميريةٍ أخرى في الأبيات التالية:

(٣٥) إذا مَا قُمْتُ أَرْحَلُهَا بِلَيْلٍ   تَـأَوَّهُ آهَـةَ الـرَّجُـلِ الـحَـزِيـنِ
(٣٦) تقولُ إذا دَرَأْتُ لهَا وَضِيني   أهـذا دِيـنُـهُ أبَـدًا ودِيـنـي؟
(٣٧) أكُلَّ الدَّهْرِ حلٌّ وارْتِحالٌ   أما يُبْقي عَلَيَّ وما يَقِينـي

الكلامُ في البيت (٣٥) يعيد إنتاج فعل هو «فِعلٌ تلفُّظي لغوي» يشير إلى تعبير شفوي مُمَثِّل لجانب من حالة سياق التَّلَفُّظ. هذا الفعل اللفظي تُعاد الإشارة إليه أو يُحْكَى بفعل آخر. فقوله: «تأوَّه آهةَ الرجلِ الحزين» يعيد فيه الفعل «تأوَّه» — حكائيًّا — ما قِيلَ لفظيًّا من نحو: «آهٍ» أو «آهْ، آهِ» أو نحو ذلك من كلمات تَوَجُّع وتَحَزُّن أو شِكاية. (الفعل «تأوه» فِعْل حكائي لفعل تلفظٍ بقوله: «آه»)، والنائب عن المفعول المُطْلَق وما أُضْيفَ إليه يُبَيِّنُ صَرَاحةً طبيعة هذا التأوُّه: «آهةَ الرجل الحزين». ولا تَخْفَى هذه المراوحة بين أفعال الشاعر وأقوال الناقة:

إذا ما قُمْتُ أرْحَلُها بِلَيْلٍ ← تأوَّهُ آهةَ الرجلِ الحزين.

إذا درأتُ لها وضيني ← تقولُ: أهذا دِينُهُ أبدًا وديني، أَكُلَّ الدهرِ.

إننا على هذا النحو بين الأفعال ومردوداتها؛ أفعال الشاعر الماديَّة، ومردودات الناقة اللفظيَّة مَحْكيَّةً من قِبَل الشاعر نفسه. وبعبارةٍ أُخرى أمام أقوال الناقة وسياقاتها الفِعْليَّة (من الفِعْل). على أن كلام الناقة يأتي أيضًا من قبيل الخطاب المباشر الذي تبدو فيه وساطة الراوي الذي ينجز الفعل «تقولُ»، الذي ينقل قول الشخصيَّة محاولًا أن يكون أمينًا في نقله، فيقتبس أقوالها بالطريقة التي يُفْتَرَض أن تكون قد صاغتها بها.

---

[٥٠] التبريزي، ٣:١٢٦٧.

ويظل مقولها محافظًا على ضمائره الشخصيَّة والإشاريَّة دونما تحويل، ويحفظ تعبيرُها عن الشاعر بصيغة الغائب في شكواها إياه تعَبها ونَصَبهَا، وهو ما يجعلنا نُدْرجُ هذا المقولَ في إطار المناجاة الداخليَّة لجعل الشكوى داخلية، بعيدًا عن أن يسمعها الشاعر، فهي دومًا لا تحيدُ عن مطاوعته على الرحيل، وتكبُّد المشقة، وعناء الأسفار؛ نقول: يحفظ هذا على التركيب حرارة الالتزام بالصياغة الفعلية، خاصةً وأن هذا الآخر الذي يتحدث عنه المقول بصيغة الغائب هو نفسه المتكلم بالصيغة المصاحبة «تقولُ»، بعبارةٍ أخرى هو راوي هذا المقول الذي من المفترض أن يتحول إلى متكلم داخل المقول لو أنه في صيغة الخطاب غير المباشر.

(١١) القصيدة (١٢٩) للمرقش الأكبر «مقول مباشرٌ» للنفس، أو المروي له العام، الذي يُشْرِكه المتكلم بتبليغ رسالة أو حَمْل تهديد أو نُصْحٍ وتحذير. ومن هنا فالقصيدة خطاب مباشر ينقل مقول القول (الذي سوف يقع)، هذا الذي يمتد هنا ليشمل القصيدة كلها.

ولعل هذا المخاطَب الأول في القصيدة (قُلْ ...) يعمل بوصفه حيلةً وثوبًا مستعارًا ننتقل فيه مباشرة لسان الشاعر للمحبوبة إلى وَسَاطة مُخاطَبٍ آخر يُصْبح هو المروي له بدلًا من المحبوبة، التي سوف تنتقل حينئذٍ لموقع الغائب وتصبح مرويًّا عنها، فَيَحل اسمها محلها. ولكن داخل هذا المقول الذي يمتد على طول النص نَحُس مباشرة المخاطب الثاني إذ يحتفظ النص بكلام المتكلم بِنَصه بما لا يحتمل أي فاقد إلا خلاف ما يحتمله أي حوارٍ مباشرٍ من فاقد، أو ما يفترضه من بؤر اختلاف. وتشخيص هذا المخاطب (الوسيط) ليس مجرد حيلة شكلية فقط، فالمعنى والدلالة يرشحان له عبر انقطاع السُّبُل بين «أسماء» والسارد وإشراف الأخير على الهلاك:

(١) قُل لأَسماءَ أَنْجِزي الميعَادَا ... وانْظُرِي أن تُزوِّدي منكِ زادَا

(٢) أينما كُنتِ أو حللتِ بأرضٍ ... أو بلادٍ أَحْيَيتِ تلكَ البلادَا

(٣) إن تكوني تَركْتِ رَبْعَكِ بالشَّأْ ... مِ وجاوَزْتِ حِمْيَرًا ومُرادَا

(٤) فارْتَجِي أنْ أكوَنَ منكِ قَريبًا ... فاسْأَلِي الصَّادرِين والوُرَّادَا

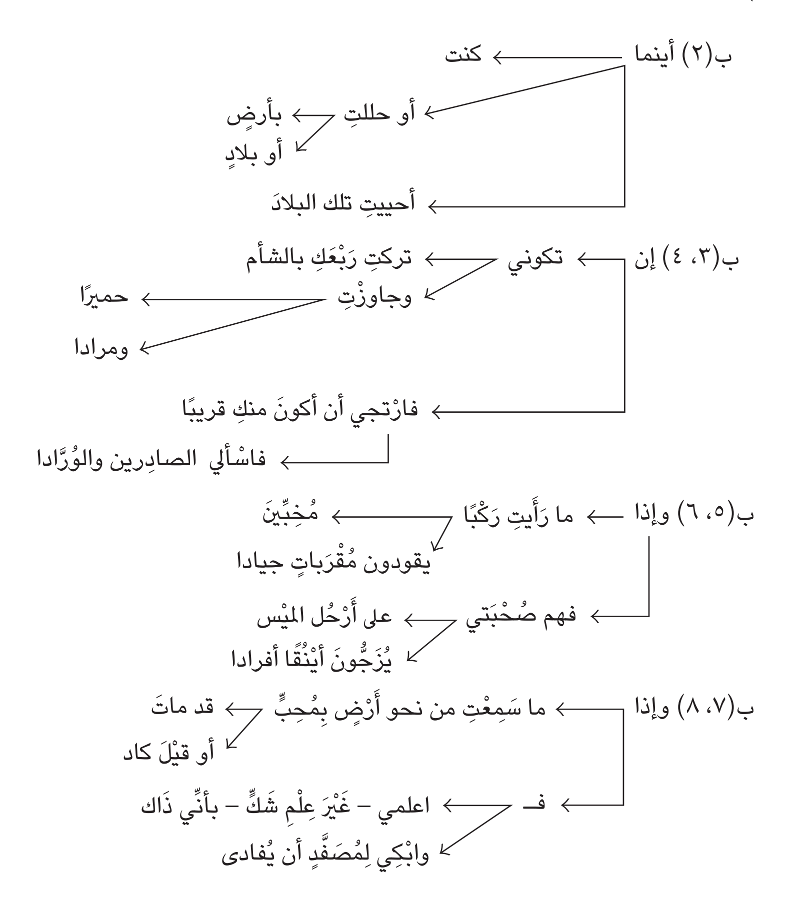
(٥) وإذا ما رَأَيْتِ رَكْبًا مُخِبِّيـ ... ـنَ يَقُودون مُقْرَباتٍ جِيادَا

(٦) فَهُمُ صُحْبَتي على أرْحُلِ المَيْـ ... ـسِ يُزَجُّونَ أيْنُقًا أَفْرَادَا

(٧) وإذا ما سَمعتِ مِن نحوِ أرضٍ ... بمُحِبٍّ قد ماتَ أو قِيل كَادَا

(٨) فاعْلَمي غيرَ عِلْمِ شَكٍّ بأنِّي ... ذَاكِ، وابْكِي لَمُصْفَدٍ أَنْ يُفادَى

والنص وإن كان يقدم بوضوح نص المخاطَب، نَص مقوله، حيث لم يُسْبَق المقول مثلًا بـ «أن»، بل تم تصديره بفعل الأمر مباشرةً «أنجزي ...»؛ فليس ثمة ضامن لتَكراره بحرفيته، ليس ثمة ضامن أن المخاطب سوف يعيد المقول بفَصِّه، وبفَصِّه تمامًا لأسماء. إن المخاطب نفسه جزء رئيس في تلقي شكل هذا الخطاب، وليس «أسماء» فقط إنه لا يأخذ فقط موقع «الوسيط»، بل يأخذ كذلك موقع «الشاهد» و«الحَكَم» على هذه العلاقة. تنبني القصيدة كلها بعد البيت الأول على «آليَّة» واحدة، هي آليَّة التلازُم بين فعلين أو ركنين، يُشَكِّلُ كُلُّ تلازمٍ ما بؤرةً دلاليَّةً. هذه البؤر هي ب (٢)، ب (٣، ٤)، ب (٥، ٦)، ب (٧، ٨).



وهذا التلازم الذي يحكم الأبيات السابقة آليَّة تجرى عليها القصيدة كلها بما هي فعل خطابي شفاهي ينحو صوب التمدُّد والتراكم. وصيغة التلازم تأخذ في العمل كفاعليَّة تُجَمِّعُ معًا مساحةً واسعةً من وحدات المعنى مركِّزةً إياها ورابطةً بينها في سياج شرطي أو ظرفي.

بؤرتان من هذه البؤر التلازمية بؤرتان شرطيتان والأُخريان ظرفيتان، وإن كان في الأخيرتين معنى الشرط:

- البؤرة التلازمية الأولى بؤرة شرطية تتمحض للمكان عبر أداة الشرط «أينما»، تُفْضي إلى تكرار الفعل (فِعْل إحياء البلاد) بتكرار الأماكن التي تَحُلُّ بها.
- وتتحدد البؤرة التلازُميَّة الثانية، وهي بؤرة شرطيَّةِ علاقة المقيم بالمرتحل، وهي علاقة تتكشف عن فِعْلٍ ما وموقف السارد إزاءه.
- أما البؤرتان التلازُمتيان الثالثة والرابعة فظرفيتان؛ إذ تبدأ كل منهما بالأداة «إذا» التي يقول عنها النحاة إنها في بدئها تدل على الظرف، غير أنها تتمحض للشرط إذا ضُمِّنَتْ معنى الجزاء.[٥١]

ومن هنا فالبؤرة الثالثة بؤرة ظرفيَّة لما في «إذا» من ملازمة لشحنةٍ ظرفيَّةٍ إطلاقًا. أما البؤرة الرابعة فبؤرة ظرفية شرطية؛ إذ تمتزج الشحنة الظرفيَّة باقتضاء شرطي، حيث يتوقف محتوى الجواب (فاعلمي بأنني ذاكِ، وابكي لمصفدٍ أن يُفادى)؛ يتوقف هذا الجواب على محتوى الشرط. إن هذا البناء الصياغي الهيكلي المتكرر هو أول آليات النص ضد الإيجاز، وأول نوافِذه على الثرثرة والسرد، فتتوزع الحكاية على الأطراف — أطراف التركيب الشرطي — وتُقدِّمُ الجملُ حكايةَ كُلِّ طَرَفٍ وتربطهم معًا بهذه العلاقة (علاقة التلازم)، فتجعلهم قوام حَدَثٍ ما أو تفاعُلٍ بعينه.

إن اللغة بهذه الثرثرة التركيبيَّة، بهذا الانبساط الذي يحتفي بالإعادة والتكرار الهيكلي؛ تتحرك لتتحلَّل من أعباء ذاتها حاملةً أعباء السرد، فـ «إن» الشرطيَّة تحيل السياق الشرطي العام إلى الاستقبال في ب (٤)، وهو استقبال بادئ من الحاضر: «فأرتجي أن

[٥١] ابن يعيش، شرح المفصَّل، مكتبة المتنبي، القاهرة، ج٤: ٩٦، ٩٧؛ ابن هشام: مُغني اللبيب، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١١هـ/١٩٩١م، ج١: ٩٢، ٩٥؛ عبد السلام المسدي والهادي الطرابلسي، الشرط في القرآن، الدار العربية للكتاب، ليبيا/تونس، ١٩٨٥م، ص٦٨.

أكون منك قريبًا»، من الآن وفي المستقبل. مع ملاحظة أنه يبدأ من الحاضر الذي يحوي فعلًا ماضيًا منقطِعًا: «تكوني تركتِ – تكوني جاوزتِ». ويأتي الشرط بـ «أينما» شرطًا في الماضي، صالحٌ سياقيًّا لإعادة تكرار التجربة في أزمنةٍ لاحقة؛ مضارعة ومستقبلة.

أما الشرط بـ «إذا» فهو شرطٌ في المستقبل يُنْتِجُ لنا سَرْدًا عنه، غيرَ أَنَّ كُلَّ جوابٍ مشروطٌ بفعلٍ فيه — في المستقبل — فمعرفة «صُحبة السارد» لا تتأتى إلا برؤية ركب يخبُّ، يَبِينُ بَعْدَها أنهم صُحْبَتُه، وكذا فمعرفة موت الشاعر حُبًّا مرهونةٌ بسماع نبأ من أَحَبَّ فماتَ أو كادَ. وهنا نلحظ أن ما يُرْهَنُ للجواب ليس الفعل، بل تفسيره الذي يخلع على هذه الوقائع هويتها.

الخاتمة

ونعين هنا أهمَّ النقاط التي انتهينا إليها، فيما يلي:

- تظل النظرة للقصيدة الجاهلية بوصفها «علامةً» ذات طابع إشكالي؛ حيث تعمل بوصفها علامة مستقلة، وأيضًا بوصفها علامة توصيليَّة؛ تظل نظرةً قادرة على توصيف طبيعة القصيدة الجاهلية التي تحفل بتفصيلات الحياة الفعليَّة ووقائعها البسيطة ومغامراتها، وتُولَع بتعيين الأماكن والشخوص مُستنزِلةً النص إلى حيز الوجود الفعلي، وتعتد في ذات اللحظة بقيمتها التخييليَّة؛ حيث يتحول مفهوم «الواقع» في التحليل الأخير من «الواقع المادي» العيني الخارجي إلى «واقع نَصِّي» محكوم بتقاليد الكتابة النوعيَّة.
- على الرغم من الاختلاف بين المسرودات التاريخيَّة والمسرودات التخييليَّة، إلا أن الأخيرة يمكن لها أن تتقاطع في بعض الوجوه مع الأولى؛ فيحتفي الشعر بتدوين الواقعة، ويأخذ الشاعرُ موقع المؤرخ والشاهد والمرجِع، ويسجل الشعر والحوادث كما يسجل النزعات والآمال والقيم. ولكنه حينئذٍ لا يترصَّد بالضرورة التحولَ الزمني الذي هو سمة الكتابة التاريخيَّة، وإنما يترصد الواقعة عند لحظةٍ ما، وتُثْئِرُ عينُه البصرَ إلى ما وراءها من قيمة.
- وفي إطار علاقة الشعر بما يمتلكه من مقومات سردية بالواقع:

– حازت بعضُ القصائد مقامَ التَّرسُّلِ، فحفِظ الشعرُ على «الرسالة» تقلبَها — أدبيًّا — في حيز المشافهة قبل أن تتقلب في حيز المكتوب، ثم تُلازِم الأخير.

– كان تبني القصيدة شكلَ الرسالة مرادًا به في المقام الأول «إشاعة الخبر»، من خلال ضمان «الوسيط»، هذا المُبَلِّغ الذي يمثله جمهور المستمعين أو المروي

لهم، فشكل الرسالة محاولة للمجاوزة بالقصيدة حدود المجلس أو المقام المتعين للقول — من خلال الشعر — لإطلاقه في المكان والزمان، بعيدًا عن مقام المشافهة ومَبْلَغ الصوت.

– وكذلك يقوم الشعر القائم على الرسالة أو الإبلاغ على إقصاء المخاطب الذي هو حاضرٌ بالضرورة في عمق الخطاب الذي تتبنَّاه القصيدة، لإبراز عمق التباعد بين المتخاطَبين، وهو حينئذٍ نمط فنيٌّ يتجاوز مفهوم الالتفات الذي تتوقف به البحوث عند مستوى الجملة.

– وفضلًا عن ذلك يؤشر هذا الشكل على علاقة تراتُبيَّة بين المتراسلين قد يحددها السياق والمقام. أما إذا كانت القصائد غير متعينة الإحالة، فإنها في كثير تمتلك حَدًّا أدنى من التعيين التاريخي، حيث كل إبلاغٍ يحمل في باطنه واقعًا ماديًّا ما ملموسًا يؤقِّت النصَّ ويُصَرِّحُ بتاريخيته.

– وكذلك يأتي الشكل الرسائلي في الشعر ليكون مَجْلًى لهذا التفاعل الحَيِّ بين ما هو تعييني تاريخي، وما هو جمالي فنيٌّ.

- إذا كان للقصيدة أن يُنْظَر إليها على أنها سَرْدٌ «يقرر» أو «يخبِر» بمواقف وأحداث معينة، فإمكانها في بعض الأحيان أن يُنْظر إليها بوصفها سردًا «ينجز» حال إنتاجه فعلًا معينًا. هذا بالطبع فضلًا عن عَد الملفوظات التقريريَّة نفسها ملفوظات «إنجازيَّة» استنادًا إلى أن القول بأن شيئًا ما حقيقيًّا أو زائفًا يشكل نوعًا من أنواع «الفعل»، وتصبح الملفوظات التقريريَّة نفسها هنا تنجز فعلًا هو فعل «التقرير» أو «الإبلاغ» أو «التأكيد». على هذا النحو يُعَدُّ كل سردٍ — مهما كان يقرر أو يخبر — فعلًا إنجازيًّا؛ إذ ينجز السردُ حينئذٍ — على أدنى تقدير — فعل الإخبار ذاته.
- في القصائد التي تمتلك صفة «الإنجازيَّة»، وعندما يتبنى الشاعر وجهة نظر القبيلة فإن وضع الشاعر المؤسسي — هذا الوضع الـ «خارج-لساني» — يدخل بوصفه مقومًا رئيسًا لإنجاز أفعاله الكلامية.
- وعندما تنحو القصائد والمقطَّعات إلى أن تهيمن عليها صيغ الخطاب، وتتوجه بقوةٍ نحو إنجاز أفعالٍ؛ فإن قُوى تماسك الطابع السردي تأخذ في الانحلال إلا ما يَدْعم أفعال الإنجاز على مستويات محدودة ومتفاوتة. ويغدو الأمر رهين «تأكيدات أفكار مركزية». إن السرد يتباعد بانفراط العلاقات العِلِّيَّة بين الأحداث،

فما يهم حينئذٍ ليس تغيُّرات الأحوال، وإنما تقديم مُسَوِّغات وتفسيرات وتمهيدات موازية، ومعالم موقف ووجهات جانبيَّة. أمورٌ تصاغ «أفكارًا» أولى من صياغتها «أحداثًا» تقع.

- وكما يُعَوِّلُ السرد الشعري على الواقع يُعَوِّل على الأسطورة، سواء في بُعْدها الشعائري المقدس أو في بُعْدها الحياتي اليومي، ومن ثم قَدَّم لنا الشعرُ سرودًا تعود لطوابع أسطوريَّة، تعاور عليها الشعراء في قصائدهم بهيكل شبه ثابت المعالم، ومفردات متواترة في الغالب، وغدت مع كل استعمال شكلًا سَرْديًّا من أشكال معرفة الحياة وقراءة الكون وصراعاته ورموزه.
- كذلك لم تتوقف الأسطورة عند حدود الطقوسي أو الشعائري أو المقدس. فليست الأسطورة فقط ما يصنعه التاريخ، بل منها أيضًا ما نصنعه بأنفسنا، ومن كلامنا ما يفترسه الاستخدام الأسطوري، أردنا أم لم نُرِد، فقد تتخلق الأسطورة في الحياة اليوميَّة ويُكسِبها الاستعمال الاجتماعي الرمزي استعمالًا جديدًا ينضاف إلى دلالتها اللغوية.
- بدا السرد عن الثور الوحشي وكذا الحمار الوحشي سَرْدًا أسطوريًّا أنتجه الشعراء؛ إذ لم يحفظ لنا النثر على اتساعه نَصًّا يسجل هذه المشاهد، إذا كُنَّا نتوقف بها فقط عند حدود المشاهد الحياتية الواقعيَّة، ولكننا نجدها صنيعة الشعراء فقط وسردهم.
- قَدَّم مفهوم السيناريو بمفهومه في السيميائيات والتأويل وعلم النص للبحث إجراءً مناسبًا لالتقاط الجُمل الهَدَف في النص، التي تؤدي إلى التقاط الحكاية، بما فيه من قدرة على ملاحظة «ثبات العناصر واطِّرادها»، وكذلك القبض على «نظام تتابع الأحداث»، وكان مدخلًا صالحًا لإدراج نَصٍّ ما ضمن حيز فَهْمه وتفسيره، وكان مِعوانًا في قراءة الغائب في النص من خلال الحاضر.
- وجدنا أن الخبر الذي ينشأ على هامش القصيدة — فيبدو مؤرِّخًا لها، أو شارحًا، أو معلقًا عليها — قد ابتلع، في بعض الأحيان، شيئًا فشيئًا القصيدةَ في إطاره، على الرغم من أنه في أحيان كثيرة لم يقدم «إعلامًا» سرديًّا جديدًا ينضاف إلى «الإعلام» الذي تُحقِّقه القصيدة.

لقد كانت الأخبار في أحسن الأحوال توسيعات محدودة للسرود الشعرية، وفي جل الأحوال كانت مجرد صياغة نثرية لما سَرَده الشعر. ولم نَعُد أمام حادثةٍ ما

صاغتها الفاعلية السردية النثرية في الخبر، وصاغتها الفاعليَّة السردية الشعرية في القصيدة، وإنما سرد الخبر عالة على سَرْد القصيدة بما يجعل من القصيدة، بما تقدمه أو تتضمنه، هي النموذج المُخْتَزَل لمجموع الحكايات التي يقدمها الخبر ولاستراتيجيتها العميقة.

- بَيَّنَّا كذلك أنَّ الشعر ينبَني سَرْديًّا في غير الاتجاه المباشر لسيرورة «المنطق» و«الزمان»، فهو لغة تقوم أيضًا على المغالطة في منطق التعاقُب، فتشعث الفاعليَّة الشعرية من التراتُبيَّة المنطقيَّة والزمانيَّة للوحدات السرديَّة، فَيُفْصَلُ بين وحدات مقطع ما من المقاطع بوحدات من مقاطع أخرى، وتقطع لحظاتٌ زمنيةٌ من أحداث ووقائع معينةٍ تَسَلْسُل لحظاتٍ زمنيَّة لأحداثٍ ووقائع أخرى. ويقوم الزمن على التداخُل والإخفاء والتأجيل والقطع.
- كذلك يُعِين تتبعُ مقولتَي «السببيَّة» و«التتابُع الخطِّي» للأحداث الناقدَ أو القارئ على محاصرة التبعثُر الظاهري في النص الشعري، الذي هو أيضًا خَصِيصة سردية فيه، فالقارئ على الدوام يعيد ترتيب وتنسيق ما يقرأ، ويقيم علاقاته الخاصة بين وحدات العمل مستكشفًا بنية النص الخاصَّة به، التي يُنتج من خلالها المعنى الذي هو إنجازه الخاص.
- عادة ما لا تكون السببيَّة في القصيدة من نمط السببيَّة الصريحة أو الضِّمنيَّة، وإنما تقوم في الغالب على أُسسٍ «احتماليَّة»؛ كأن يتبع حدثٌ آخرَ في الزمن، ويكون له به علاقة «معقولة»، وهنا ينتج «التعاقُب» إلى جوار هذه العلاقة منطقًا سببيًّا.
- لم يكن استخدام الشعر للاسم — على الأقل في إطار النسيب — استخدامًا مجانيًّا حياديًّا مُفَرَّغًا من الوعي والخبرة، وإنما أخذ الاسم بما هو إشارة وعَلَم على شخصية يترصدها السردُ، أخذَ طابع الأمثولة الرمزية بتحقيقه لمغزًى دلالي معين.
- أخذ الاسم بما هو إشارة لشخصية يُسْرَد عنها — خصائص دلاليَّة ورمزية متفاوتة وسمت بها، وأضحى محورًا لانتظام السرد حوله بهيئة معينة ومظاهر مخصوصة، كأن تغدو الأسماء علامات على حالات مخصوصة، وجوانب وصفيَّة بعينها، وتتغير الأسماء بتغير الحالات وتعدُّد الملامح. فالاسم ليس «عَلَمًا» قدر ما هو علامة على «أوصاف» و«وظائف» يجسدها السرد.

- ويصبح الاسم، الذي يتواتر ويتكرر بنظامٍ ما، يصبح استخدامه رمزيًّا لما يتواتر فيه، وتصبح العلاقة مع دلالته علاقة استدعاء حالات وأمثولات. فإعادة كتابة الحالة، ومنها إعادة كتابة شخصيَّة المحبوبة وإعطاؤها اسمًا — وغالبًا ما هو مُتَلقًّى عن الآباء الشعريين — هو نوعٌ من إعادة تجسيد هذه الحالات السابقة.
- ونجد كذلك أن بعض الظواهر الفنية في القصيدة الجاهلية عندما تؤسس لسلوكها الرمزي الدلالي فإنها تؤسس أيضًا لِقيمٍ سرديَّة خاصَّة تتبدى من خلالها. فكل ما يحيل على شخصية فنيةٍ ما، مثل «سلمى»، يحيل على «أفعال» و«عمليات»، في حين أحال أكثر السرد مع «رابعة» على «تصورات» و«أوصاف». حول «سلمى» أفعال وعمليات تحيل على «وظائف»، في حين كانت تصوراتٌ وأوصاف حول «رابعة» تحيل إلى «قرائن».
- بعبارة أخرى وجدنا أن «امرأة الوصال» في السرد الشعري في القصيدة الجاهلية غالبًا ما يتم بناؤها من خلال النعوت، أما «امرأة الانفصال» فغالبًا ما يتم بناؤها من خلال الأفعال والأحداث.
- وإذا كان «بارت» قد صَنَّف السرود إلى سرود شديدة «الوظيفيَّة»، كالخرافات، وأخرى سرود شديدة «القرينيَّة»، كالروايات السيكولوجيَّة، وبين هذين الصنفين سلسلة كاملة من الأشكال الوسيطة، خاضعة من حيث أساس تصنيفها لاعتبارات القصة، والمجتمع، والجنس التعبيري، فإن الشعر الجاهلي، في ضوء هذا التصنيف شعر في مجملة شديد القرينيَّة.
- القصيدة الجاهليَّة قصيدة ذاتيَّة بامتياز باعتمادها على «الخطاب» أو السرد «الشخصي»، يتخلله أحيانًا سَرْد «لا شخصي» عن العالم والأشياء. وما هو ذاتي، ما هو شخصي يغدو هو لُب القصيدة الحكائي بوصفه مقولة الشخص المتكلم بالنص وما هو «لا شخصي» هو لغة ملء الهوامش، لغة التفاصيل والاستطرادات. ويغدو البحث عن ما هو «شخصي» تَحَسُّسًا لمركز النص وبؤرته المرجعيَّة.
- ولعل أقصى ما يُحَمِّلُ القصيدة الجاهلية صيغتها الشخصيَّة طابَعُها «الخِطابي» الأصيل، من حيث لغتُها وأسلوبها؛ إذ تبدو كثرة كاثرة من القصائد وقد توجهت مباشرة لمخاطبٍ آخر، هذا الآخر قد يكون فعليًّا خلاف الصوت الذي يتكلم بالنص، وقد يعود ليُضحي هو المؤلف نفسه، وقد جَرَّدَ من نفسه — كما يقول القدماء — شخصًا آخر يخاطبه.

إن الخطاب هو ما يؤطر القصيدة، ويَدْمج السرد أو الموضوعيَّة في إطاره، ليتحول السرد في النهاية إلى أحد عناصر الخطاب الشعري. إنه يظل مشدودًا إلى عُرى الخطاب ليصبح مكونًا من مكوناته.

- وعلى الرغم من هذه الطبيعة الذاتية الأصيلة في الشعر الجاهلي إلا إنه يَصْعُب على الكلام أن يكون شخصيًّا على الدوام، حيث الذات تبادر العالمَ عاريةً إلا من صِدامِها مع الأشياء، والكون، وربما صدامها مع نفسها أيضًا. فمن حين لآخر يهرب الشاعر من ذاتيَّة لغته إلى لغة موضوعيَّة أخرى لتتحدث بها القصيدة. إنه يتحول إلى الأشياء وإلى لغة مصوغة حولها، لا تقدمه هو أو تعود إليه، بل إنها لا تقدم أحدًا إلا الأشياء نفسها، وقد صاغتها لغة لا تعود إلى متكلم بعينه.
- على الرغم من هيمنة صوت شعري وحيد على القصيدة الجاهلية، هو صوت الشاعر إلا أن القصيدة لا تظل على الدوام على هذا النحو حيث لا صوت آخر إزاء صوت المؤلف أو بجانبه. ولكن من حينٍ لآخر يتكشَّف هذا الصوت داخليًّا عن تعدديَّة صوتيَّة، ويبين الصوت الوحيد عن لاتجانسه.
- وعلى الرغم من أن القصيدة بما هي سَرْد تئول إلى وعيٍ وحيد ومرجعية واحدة نهائيَّة هي وعي السارد أو الشخصية؛ إلا أن ثمة مناطق في القصيدة يتنافذ فيها أكثر من وعي، وتكشف عن تباين وجهات نظرٍ يتم تضمينها أو اقتباسها أو الإيماء إليها لإنتاج حوارٍ يُخَلِّقُ رؤًى أكثر وعيًا ونفاذًا عبر استحواذ كلام الآخرين. ووجهات نظرهم وإعادة تمثيل كلامهم.
- احتفى الكتاب ببعض المقولات السردية التي تعود إلى البنيويين أمثال «بارت» في كتاباته الأولى و«تودروف» و«جيرار جينت»، ولا يزال الطريق واسعًا لتطبيق أوسع لمقولاتهم على الشعر، هذا فضلًا عن إمكانية الإفادة من السرديات السيميائية التي طورها «غريماس» بشكل واسع.
- وأخيرًا لا تزال دراسة الأشكال المتنوِّعة للسرد العربي — القديم بخاصة — محدودة، ولم تفارق خطواتها الأولى سواء أكان ذلك في دراسة الأشكال النثرية كالمقامات أو الحكايات أو المؤلفات التاريخية أو كتب المجالس وكتب الأدب العامة أم كانت في دراسة الشعر وما يكتنفه من طوابع سرديَّة. ولكن لا سبيل إلى تراكم معرفي إلا بالعمل الجاد وممارساتٍ متعددة تُقْدِم على مادتها بشيء من الجرأة والمغامرة.

المصادر والمراجع

أولًا: المصادر

- الخطيب التبريزي، شرح اختيارات المفضل، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م.
- المُفَضَّل الضَّبِّي، المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٨.

ثانيًا: المراجع

(أ) الكتب

- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق: إبراهيم الإبياري، دار الشعب، القاهرة.
- مجموعة مؤلفين، طرائق تحليل السرد الأدبي؛ دراسات، سلسلة ملفات، منشورات اتحاد كُتاب المغرب، الرباط، ط١، ١٩٩٢م.
- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيَّة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٠م.
- ابن النديم، الفهرست، تحقيق: د. ناهد عباس عثمان، دار قطري بن الفجاءة، ط١، ١٩٨٥م.
- ابن سَلَّام الجُمَحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، ط٢.
- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، شرح وتحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ط١، ١٤١٧م/١٩٩٦م.

- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، مصر.
- ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كُتب الأعاريب، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١١هـ/١٩٩١م.
- ابن يعيش، شَرْح المُفَصَّل، مكتبة المتنبي، القاهرة.
- أبو العلاء المعري، رسالة الغُفْران، تحقيق: د. عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، مصر، ط٩.
- أبو الفرج الأصفهاني، مقاتل الطالبيين، شرح وتحقيق: السيد أحمد صقر، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط٢، ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م.
- أبو القاسم أحمد رشوان (دكتور)، معلقات العرب؛ مكانتها الاجتماعيَّة والفنيَّة، مطابع الدار الهندسيَّة، القاهرة.
- أبو القاسم رشوان (دكتور)، استدعاء الرمز المكاني في الشعر القديم، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م.
- أبو علي القالي، الأمالي، دار الكتب العلميَّة، بيروت.
- أحمد جمال العُمري، شروح الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٨١م.
- أحمد محمد النجار (دكتور)، تطور الشعر القصصي في وصف الأوابد من العصر الجاهلي إلى العصر الأموي، دار النهضة العربيَّة، القاهرة، ١٩٧٩م.
- إديث كريزويل، عصر البنيويَّة، ترجمة: د. جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣م.
- أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت.
- أرسطوطاليس، في الشعر، حققه مع ترجمة حديثِة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربيَّة: شكري محمد عيَّاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.
- الأعشى (ميمون بن قيس)، ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق: د. محمد محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، المطبعة النموذجيَّة.
- الأوْنَبيُّ، سِمْط اللآلي، تحقيق: عبد العزيز الميمني، دار الكتب العلميَّة.
- البغدادي، خزانة الأدب ولُب لُباب لسان العرب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة.
- التبريزي، شرح الحماسة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد.
- الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٣، ١٣٨٨هـ/١٩٦٩م.

- الرَّضِي، شرح الرضي على الكافية، تصحيح وتعليق: يوسف حسن عمر، جامعة قاريونس، ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م.
- الزَّجَّاجي، الإيضاح في علل النحو، تحقيق: د. مازن المبارك، دار النفائس، ط٦، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م.
- السراج، مصارع العشاق، دار صادر، بيروت.
- الشريف المرتضى، طيف الخيال، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، مراجعة: إبراهيم الإبياري، سلسلة تراثنا، نشر وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مطبوعات دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، ط١، ١٣٨١هـ/١٩٦٢م.
- الطاهر أحمد مكي (دكتور)، دراسة في مصادر الأدب، دار المعارف، ط٧، ١٩٩٣م.
- الفارابي، ديوان الأدب، تحقيق: د. أحمد مختار عمر، نشر: مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٩٧٤م.
- القرطبي، تفسير القرطبي؛ الجامع لأحكام القرآن، دار الغد العربي، ط٢، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م.
- الميداني، مَجْمع الأمثال، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م.
- النابغة الذُّبياني، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، سلسلة ذخائر العرب (٥٢)، دار المعارف، القاهرة، ط٣.
- أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية؛ التعاضُد التأويلي في النصوص الحكائيَّة، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦م.
- امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، سلسلة ذخائر العرب (٢٤)، دار المعارف، القاهرة، ط٥.
- أوستين، نظرية أفعال الكلام العامَّة؛ كيف ننجز الأشياء بالكلام، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، ١٩٩١م.
- برنار فاليط، النص الروائي؛ تقنيات ومناهج، ترجمة: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- بشر بن أبي خازم الأسدي، ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، تحقيق: د. عِزَّة حَسَن، مطبوعات مديريَّة إحياء التراث القديم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٣٧٩هـ/١٩٦٠م.

- تزفيتان تودروف، باختين؛ المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، سلسلة آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦م.
- تزفيتان تودروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ١٩٩٠م.
- تمام حَسان (دكتور)، الخُلاصة النحويَّة، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م.
- توفيق أسعد (دكتور)، عَبِيد بن الأَبرص؛ شعره ومعجمه اللغوي، سلسلة دراسات في التراث العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ط١، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م.
- تون أ. فان دايك، علم النص؛ مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة: د. سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، ١٤٢١هـ/٢٠٠١م.
- جان-فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي (تقرير عن المعرفة)، ترجمة: أحمد حَسان، دار شرقيات، ط١، ١٩٩٤م.
- جمال الدين بن الشيخ (دكتور)، الشعرية العربية، ترجمة: مبارك حنون، محمد الولي، محمد أرواغ، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٩٦م.
- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، مكتبة المدرسة، بيروت، ١٩٨٢م.
- جورج بوزنر وآخرون، معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة: أمين سلامة، مراجعة: د. سيد توفيق، مهرجان القراءة للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م.
- جُوزف هورس، قيمة التاريخ، ترجمة: نسيم نصر، سلسلة زدني علما، منشورات عويدات، بيروت/باريس، ط٣، ١٩٨٦م.
- جوناثان كلر، الشعريَّة البِنيَويَّة، ترجمة: السيد إمام، دار شرقيات للنشر، مصر، ط١، ٢٠٠٠م.
- جيرار جنيت، خطاب الحكاية؛ بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م.
- جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.

- جيرالد بيرنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
- جيمز مونرو، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ترجمة: د. فضل بن عمار العماري، دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، الرياض، ط١، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م.
- حازم القرطاجني، منهاج البُلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخُوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٦م.
- حسن البنا عز الدين (دكتور)، الطيف والخيال في الشعر العربي القديم، دار النديم للنشر والتوزيع والصحافة، القاهرة، ط١، ١٩٨٨م.
- حسن بن حسن، النظرية التأويليَّة عند ريكور، نشر: ج. ج. تنسيفت، ط١، ١٩٩٢م.
- د. أذزارد وآخرون، قاموس الآلهة والأساطير في بلاد الرافدين (السومرية والبابليَّة)، في الحضارة السورية (الأوغاريتيَّة والفينيقيَّة)، تعريب: محمد وحيد خياطة، دار الشرق العربي، بيروت/حلب، ط٢، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م.
- د. ر. بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر المعاصر، بيروت/دار الفكر، دمشق، إعادة ١٤١٩هـ/١٩٩٨م.
- دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات الأساسيَّة في علم العلامات (السيميوطيقا)، ترجمة وتقديم: أ. د. شاكر عبد الحميد، مراجعة: أ. د. نهاد صليحة، أكاديميَّة الفنون، وحدة الإصدارات.
- ديفيد لودج، الفن الروائي، ترجمة: ماهر البطوطي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م.
- ديفيد وورد (تحرير)، الوجود والزمان والسرد؛ فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط١، ١٩٩٩م.
- روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: د. تمام حَسان، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م.
- روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
- رولان بارت، أسطوريات؛ أساطير الحياة اليوميَّة، ترجمة: قاسم المقداد، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٦م.

- رينيه ديكارت، مقال عن المنهج لإحكام قيادة العقل وللبحث عن الحقيقية في العلوم، ترجمة وشرحه وقَدَّم له: د. محمود محمد الخضيري، تصدير: د. زينب محمود الخضيري، ط٣.
- رينيه لابات وآخرون: سلسلة الأساطير السوريَّة؛ ديانات الشرق الأوسط، نقلها إلى العربيَّة: مفيد عرنوق، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط١، ٢٠٠٠م.
- رينيه وليك، أوستن وارن، نظرية الأدب، تعريب: د. عادل سلامة، دار المريخ للنشر، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م.
- زهير بن أبي سُلمى، شرح شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة: أبي العباس ثعلب، تحقيق: د. فخر الدين قباوة. دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط١، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.
- زهير بن أبي سُلْمى، شعر زهير بن أبي سُلْمى؛ صنعة: الأعْلَم الشَّنْتَمَرِّي، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م.
- سامي خشبة، مصطلحات فكريَّة، المكتبة الأكاديميَّة، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م.
- سُحيم، ديوان سحيم عبد بني الحَسْحاس، تحقيق: أ. عبد العزيز الميمني، دار الكتب المصرية، ط١، ١٣٦٩هـ/١٩٥٠م.
- سوزان بينكني ستيتكيفيتش (دكتور)، أدب السياسة وسياسة الأدب، ترجمة وتقديم: د. حسن البنا عز الدين (بالاشتراك مع المؤلفة)، سلسلة دراسات أدبيَّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
- شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي؛ الشعرية المعاصرة، ترجمة: لحسن أحمامة، دارسات الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٥م.
- صلاح فضل (دكتور)، أساليب الشعرية المعاصرة، سلسلة كتابات نقديَّة، الهيئة العامَّة لقصور الثقافة، ١٩٩٦م.
- طَرَفة بن العبد، ديوان طَرَفة بن العَبْد، تحقيق وتحليل ونقد: د. على الجندي، مكتبة الأنجلو المصرية.
- عبد الرحيم بن أحمد العباسي، معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، حققه وعلق على هوامشه: محمد محيي الدين عبد الحميد، عالم الكتب، بيروت، ١٣٦٧هـ/١٩٤٧م.
- عبد السلام المسدي (دكتور)، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم عبد الله للنشر والتوزيع، تونس.

- عبد السلام المسدي (دكتور)، الهادي الطرابلسي (دكتور) (بالاشتراك)، الشرط في القرآن؛ على نهج اللسانيات الوصفيَّة، الدار العربية للكتاب، ليبيا/تونس، ١٩٨٥م.
- عبد القاهر الجُرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٤١٠هـ/١٩٨٩م.
- عبد المجيد جحفة، مدخل إلى الدلالة الحديثة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ٢٠٠٠م.
- عبد المنعم الحفني (دكتور)، المعجم الفلسفي، الدار الشرقية، مصر، ط١، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م.
- عبد المنعم تليمة (دكتور)، مقدمة في نظرية الأدب، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٧م.
- على البطل (دكتور)، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري؛ دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.
- على الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، دار المعارف، ط٢.
- علي توفيق الحمد، يوسف جميل الزُّعبي، المعجم الوافي في أدوات النحو العربي، دار الأمل.
- علية عزت عيَّاد (دكتور)، معجم المصطلحات اللغوية والأدبيَّة، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٤م.
- غورغي غاتشف، الوعي والفن، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٤١٠هـ/١٩٩٠م.
- ف. ر. بالمر، علم الدلالة؛ إطار جديد، ترجمة: د. صبري إبراهيم السيد، دار قطري بن الفجاءة، الدوحة، قطر، ١٤٠٧هـ/١٩٨٦م.
- فراس سوَّاح، مغامرة العقل الأولى؛ دراسة في الأسطورة (سوريا – أرض الرافدين)، دار علاء الدين، دمشق، ط١٢، ٢٠٠٣م.
- فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداوليَّة، ترجمة: د. سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، بيروت.
- فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافيَّة، ترجمة وتقديم: أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي بجدَّة، ط١، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م.

- فولفجانج هاينه من، ديتر فيهفيجر، مدخل إلى علم اللغة النَّصِّي، ترجمة: د. فالح بن شبيب العجمي، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعوديَّة، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م.
- فيليب سيرنج، الرموز في الفن – الأديان – الحياة، ترجمة: عبد الهادي عَباس، دار دمشق، سوريا، ط١، ١٩٩٢م.
- لالاند: موسوعة لالاند الفلسفيَّة، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت/باريس، ط٢، ٢٠٠١م.
- لَبِيد بن ربيعة العامري، شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، حققه وقَدَّم له: د. إحسان عباس، سلسلة التراث العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ط٢، ١٩٨٤م.
- مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربيَّة في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.
- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، القاهرة، ط٣.
- محمد أبو المجد علي البسيوني (دكتور)، ببليوجرافيا الرسائل العلميَّة في الجامعات المصريَّة منذ إنشائها حتى نهاية القرن العشرين؛ الأدب العربي والبلاغة والنقد الأدبي؛ تصنيف ودراسة، دار الأدب، القاهرة، ط١، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م.
- محمد أبو موسى (دكتور)، قراءة في الأدب القديم، دار الفكر العربي، ط١، ١٩٧٨م.
- محمد القاضي (دكتور)، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السرديَّة العربيَّة، منشورات كلية الآداب بمنوبة، تونس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٨م.
- محمد بنيِّس (دكتور)، الشعر العربي الحديث؛ بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠١م.
- محمد خير البقاعي (دكتور)، آفاق التناصِّية، سلسلة دراسات أدبيَّة، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.
- محمد عبد الرحمن الريحاني (دكتور)، اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغويَّة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م.
- محمد عجينة (دكتور)، موسوعة أساطير العرب عن الجاهليَّة ودلالتها، دار الفارابي، بيروت، العربية محمد على الحامي للنشر والتوزيع، تونس، ط١، ١٩٩٤م.

- محمد مفتاح (دكتور)، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجيَّة التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.
- مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دراسة وتحقيق: على شيري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م.
- مريم فرنسيس، في بناء النص ودلالته (محاور الإحالة الكلاميَّة)، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٨م.
- مصطفى ناصف (دكتور)، خصام مع النقاد، النادي الأدبي الثقافي بجدَّة، ١٤١١هـ/١٩٩١م.
- مصطفى ناصف (دكتور)، صوت الشاعر القديم، سلسلة دراسات أدبيَّة، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، ١٩٩٢م.
- مصطفى ناصف (دكتور)، اللغة بين البلاغة والأسلوبيَّة، النادي الأدبي الثقافي بجدَّة، ١٩٨٩م.
- مي يوسف خليف (دكتور)، العناصر القصصيَّة في الشعر الجاهلي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة.
- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة: د. حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلَّاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٨م.
- ناصر الدين الأسد (دكتور)، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخيَّة، دار الجيل، بيروت، ط٨، ١٩٨٨م.
- هشام شرابي، الرحلة الأخيرة، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٨م.
- والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م.
- ولتر ت. ستيس، معنى الجمال؛ نظرية في الإستطيقا، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- وهب روميَّة (دكتور)، الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، ط٣، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.

- يمنى طريف الخولي (دكتور)، فلسفة العلم في القرن العشرين؛ الأصول – الحصاد – الآفاق المستقبليَّة، سلسلة عالم المعرفة، العدد (٢٦٤)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م.
- يوسف خليف (دكتور)، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مكتبة غريب، القاهرة.

(ب) المقالات

- إبراهيم عبد الرحمن (دكتور)، التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الأوَّل، العدد الثالث، أبريل، ١٩٨١م.
- أبو القاسم رشوان (دكتور)، صحوة القلب في الشعر القديم، حوليَّة الجامعة الإسلاميَّة العالميَّة، الجامعة الإسلاميَّة العالميَّة بإسلام أباد، باكستان، العدد السادس، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م.
- الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب: فن الشعر لأرسطوطاليس، ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت.
- إميل بنفنيست: الذاتيَّة في اللغة. ترجمة: حميد سمير، عمر حلي، مجلة نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدَّة، العدد ٩، ١٩٩٩م.
- أمينة غصن (دكتور)، كَونيَّة الأسطورة وتحولات الرمز، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد ١٣، ١٩٨١م.
- بول ريكور، الحياة بحثًا عن السرد، ضمن كتاب: الوجود والزمان والسرد؛ فلسفة بول ريكور، تحرير: ديفيد وورد، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط١، ١٩٩٩م.
- بول ريكور، الهوية السرديَّة، ضمن كتاب: الوجود والزمان والسرد؛ فلسفة بول ريكور، تحرير: ديفيد وورد، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط١، ١٩٩٩م.
- تزفيتان تودروف، الأجناس الأدبيَّة، ترجمة: جواد الرامي، مجلة نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدَّة، العدد ٤، صفر ١٤١٩هـ/١٩٩٨م.
- تزفيتان تودروف، الأنواع الأدبيَّة، ضمن كتاب: القصة، الرواية، المؤلف؛ دراسة في نظرية الأنواع الأدبيَّة المعاصرة، ترجمة وتقديم: د. خيري دومة، مراجعة: أ. د. سيد البحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٧م.

- جان موكارفسكي، الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقيَّة، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة؛ مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصريَّة، القاهرة، ط١، ١٩٨٦م.
- جون أ. جاكسون: حول الذاتيَّة الأدبيَّة في القرن السابع عشر، ترجمة: بهجت عبد الفتاح، مجلة ديوجين، المجلس الدولي للفلسفة والعلوم الإنسانيَّة، مركز مطبوعات اليونسكو، القاهرة، العدد ١٨٢/ ١٢٦.
- جيرار جنيت، حدود السرد، ترجمة: بنعيس بوحمالة، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي.
- جيرار جنيت، طروس؛ الأدب على الأدب، ترجمة: د. محمد خير البقاعي، ضمن كتابه: آفاق التناصيَّة.
- حاتم الصكر، السرد في الشعر العربي القديم؛ استراتيجيات الرؤية وآليات القصص (مقدمة نظرية وتطبيق نَصِّي)، مجلة آفاق، مجلة اتحاد كتاب المغرب، العدد ٦١/ ٦٢، ١٩٩٩م.
- حميد لحمداني، البنية القصصيَّة والتخييل في شعر الناقة الجاهلي، معلَّقة لَبِيد، مجلة آفاق، مجلة اتحاد كتاب المغرب، العدد ٦١/ ٦٢، ١٩٩٩م.
- رالف كوهين، التاريخ والنوع، ضمن كتاب: القصة، الرواية، المؤلف؛ دراسة في نظرية الأنواع الأدبيَّة المعاصرة، ترجمة وتقديم: د. خيري دومة، مراجعة: أ. د. سيد البحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٧م.
- رولان بارت، التحليل البِنيوي للسرد، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي.
- سيزا قاسم (دكتور)، نصر حامد أبو زيد (دكتور)، مَسْرَد المصطلحات، الملحق بكتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة.
- صوفي بيرتو، الزمن والحَكْي وما بعد الحداثة، ترجمة: إبراهيم عمري، مراجعة: محمد السرغيني، مجلة نوافذ، النادي الأدبي بجدة، العدد الرابع، صفر ١٤١٩هـ/يونيو ١٩٩٨م.
- محمد بريري (دكتور)، الملكة الشعرية والتفاعل النَّصِّي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد ٨، العددان ٣، ٤، ١٩٨٩م.
- محمد عابد الجابري (دكتور)، التراث ومشكل المنهج، ضمن كتاب: المنهجيَّة في الأدب والعلوم الإنسانيَّة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩م.

- محمود الربيعي (دكتور)، نظرة نقدية في قصيدة جاهليَّة، مقال ضمن كتاب: دراسات عربية وإسلاميَّة مهداة إلى أديب العربية الكبير أبي فهر محمود محمد شاكر بمناسبة بلوغه السبعين، القاهرة، ١٤٠٣هـ/١٩٨٢م.
- منى طلبة (دكتور)، قراءة لمفهوم «الحكاية» عند ليوتار وريكور كمنظورَين متقابلَين لما بعد الحداثة، مجلة قضايا فكرية، الكتاب التاسع عشر والعشرون، أكتوبر ١٩٩٩م.
- هـ. فيردا سدونك، مفاهيم الأدب بوصفها أُطُرًا للإدراك النقدي، ترجمة: د. حسن البنا عز الدين، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد السادس، العدد الثالث، ١٩٨٦م.
- ياروسلاف ستيتكيفيتش: سينيَّة أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد السابع، العددان ١، ٢، أكتوبر ١٩٨٦م، مارس ١٩٨٧م.
- يوري تينيانوف، مفهوم البناء، ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي؛ نصوص الشكلانيين الروس، تحرير: تزفيتان تودروف، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الناشر: الشركة المغربيَّة للناشرين المتحدثين، مؤسسة الأبحاث العربيَّة، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.


هنداوي